

CRONICA DRAMATICA

Ultima lună a anului coincidea, în stagiunile trecute, cu începutul unei perioade de somnolență a teatrelor. Nu de puține ori, am putut constata că, după avalanșa de premiere de la deschiderea stagiunii — adesea deschidere, la rindul ei, mult întârziată — urma un timp în care, din punct de vedere al evenimentului teatral, nu se petrecea mai nimic, activitatea instituțiilor artistice decurgind molcom. În aceste împrejurări, critica teatrală pronostica — și pronosticul s-a dovedit întotdeauna exact! — un final de stagiune precipitat, cu premiere suprapuse, arătate în fugă publicului, și depozitate, apoi, pentru sezonul următor. Ceream, atunci, cu toții, stăruitor, ritmicizarea muncii în teatre, planificarea riguroasă, eşalonarea înțeleaptă, responsabilă a premierelor, astfel încât activitatea teatrală pe ansamblu, ca și aceea a fiecărei instituții artistice în parte, să aibă un puls egal.

Sintem în situația de a constata — cu satisfacție, desigur, și cu încredere în perspectivele vieții teatrale — că stagiunea se desfășoară substanțial diferit de cele anterioare, înspre foarte bine, din multe puncte de vedere, dintre care cele mai importante sînt: preocuparea pentru dramaturgia originală, înțeleasă ca o îndatorire permanentă a teatrelor, ca o obligație care nu încetează odată cu momentul inaugural; și distribuirea considerabil îmbunătățită a premierelor pe durata sezonului teatral. Consecințele sînt dintre cele mai bune. O statistică sumară ne arată că, la sfîrșit de an calendaristic, dar în miez de stagiune, ritmul premierelor se menține; numărul lor este mult mai mare decît în anii trecuți, în ciuda unui fapt pe care nu trebuie să-l ignorăm, și anume, că, în acest ultim trimestru, au intervenit modificări de plan care au sporit sarcinile teatrelor, în raporturile lor cu publicul, solicitînd mai intens, mai aproape de potențialul lor, forțele artistice existente.

Cum spuneam, premiera românească nu mai este în exclusivitate evenimentul deschiderii de stagiune. În noiembrie și decembrie, au continuat să apară titluri inedite: Noaptea umbrelor de Horia Lovinescu, la Teatrul „Nottara”, Scurt-circuit la creier de Dumitru Solomon, la Teatrul Evreiesc de Stat, Îndrăgostiții de la 9 seara de Adrian Dohotaru, la Teatrul „A. Davila” din Pitești; acestora li se adaugă noi versiuni scenice ale unor piese care au mai fost reprezentate (ca Hoțul de vulturi, de D. R. Popescu, la Teatrul Național din Craiova, Noaptea pe asfalt, de Theodor Mănescu, la Teatrul Municipal „Maria Filotti” din Brăila, pentru a nu pomeni decît două titluri). Continuă șirul reprezentațiilor cu piesele lui I. L. Caragiale, ultima premieră, de dată recentă, fiind la Bacău cu D'ale carnavalului. Se constată și o preocupare mai intensă pentru valorificarea scenică a unor texte mai vechi, cum e cazul pieselor lui Vasile Voiculescu (Demiurgul, la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani și Gimnastica sentimentală la Teatrul Național din București). Ne bucură, cu deosebire, să constatăm că, la capitolul dramaturgiei străine, producțiile subliterare fac loc unor valori incontestabile ale culturii, cum sînt Caligula, de Albert Camus, la Teatrul Național din București sau Maestrul și Margareta, de Mihail Bulgakov, la Teatrul Mic.

Cu aceste, puține, exemple, am vrut să arătăm că stagiunea are relief, substanță, personalitate. Ne-au parvenit din teatre știri potrivit cărora luna ianuarie va fi și mai bogată în evenimente. Se află în stadii avansate de pregătire spectacole cu piese noi, valoroase, astfel că așiful teatral promite să se îmbogățească. E foarte bine.

E cu atît mai bine cu cit anul care începe — an în care vom sărbători a șazecea aniversare a Partidului Comunist Român, an în care a treia ediție a Festivalului național „Cîntarea României” va intra în faza finală — pune în fața tuturor teatrelor sarcini mult sporite, întreaga lor activitate trebuind să se desfășoare sub semnul maximei exigențe.

TEATRUL „NOITARA”

NOAPTEA UMBRELOR

de Horia Lovinescu

Data premierei: 25 noiembrie 1980.

Regia: DAN NASTA. Scenografia: GEORGE DOROȘENCO.

Distribuția: DORIN VARGA (Alex); GILDA MARINESCU (Greta); ALEXANDRU REPAN (Dan); EUGENIA BĂDULESCU (Femeia); CONSTANTIN BREZEANU (Bărbatul); VASILE LUPU (Bătrînul); VALERIU PREDĂ (Tinărul); I. DOGARU (Copilul); LUCIA MUREȘAN (Umbra).

Mai multe „coincidențe” m-au făcut să-mi reamintesc — în seara acestei premiere absolute cu o nouă piesă de Horia Lovinescu — o altă seară de premieră, întâmplată cu mai bine de un deceniu în urmă, cînd urmăream, cu emoție, una dintre capodoperele dramaturgului: *„Și eu am fost în Arcadia*. Asociație de idei firească, provocată nu numai de profilarea unor teme comune — prezentimentul morții (acceptată cu luciditate, și chiar cu o anume detașare), invocarea dragostei, ca mobil fundamental al existenței umane, în fine — motivul prieteniei și al trădării. Dar și de un paralelism aproape integral, care a guvernat „fișele tehnice” ale celor două spectacole: același regizor (Dan Nasta), aceiași interpreți principali (Gilda Marinescu, Alexandru Repan, Dorin Varga, Lucia Mureșan). Și nu pot să cred că ar fi fortuită această consecvență în alcătuirea echipei. Bănuiesc că însuși autorul, convins de valoarea remarcabilă a montării de atunci, a determinat reluarea formulei, care promitea să găsească un cadru optim de relevare a similitudinilor ideatice, care unesc, peste ani, *Noaptea umbrelor* cu *„Arcadia*. Și, în parte, promisiunea a fost onorată.

Noaptea umbrelor își pornește discursul meditativ de la o „noapte valpurgică” (cum o denumește chiar unul dintre eroi), o noapte în care — izolat, pe un

virf de munte, de oameni, dar și de cotidianul propriei sale existențe —, Alex, scriitorul aflat, în aparență, la apogeul succesului, își pune câteva întrebări esențiale și răspunde cu franchețea necruțătoare a unei operații chirurgicale. O noapte în care același Alex, în fulgurația de gând a unei crize cardiace, se înlănțește cu propria sa moarte, și, într-un timp imprecis dilatat de această imanență, se confruntă cu câteva dintre ipostazele cronologice ale personalității sale prezente: copilăria (ingenuă), adolescența (romantică și vindicativă), tinerețea (exacerbat sentimentală) și începutul maturității (cu orgolii și siguranțe interioare nu o dată clădite pe compromisuri). Toate aceste ipostaze sînt contradictorii, lui Alex îi este foarte greu să se recunoască în ele, și singura cu care mai poate comunica afectiv este aceea a copilăriei, față de care, scriitorul sceptic și amar, de astăzi, se simte chiar culpabil.

Dar, pentru Alex, „noaptea valpurgică” se încheie cu un somn izbăvitor. Atmosfera încărcată de neliniști și angoașe, de întrebări răscolitoare și examene de conștiință, va continua însă într-o lume mult mai concretă, în care fantasmalele sînt înlocuite de personaje cît se poate de reale, totodată martori implacabili ai drumului parcurs de Alex, de la tinerețe, pînă la acest punct de răscruce, care este timpul prezent al piesei: Greta, soția lui, și Dan, prietenul lor nedespărțit, din anii facultății, dispărut de foarte multă vreme din viața lor.

Întîlnirea celor trei, în cabana pierdută în creierii munților, unde se refugiase Alex, este una dintre acele întâmplări ale destinului care trebuie oricum să se pro-

„Noaptea umbrelor, o noapte valpurgică...”



«Că, mai devreme sau mai târziu, într-un loc sau altul. Căci Dan nu a fost timp îndelungat plecat din țară, așa cum pretinde el la început, ci arestat și deținut o perioadă (nu tocmai scurtă), pentru un așa-zis „delict”, al cărui autor, în realitate, era Alex. Pe de altă parte, și Dan fusese (mai este încă?) îndrăgostit de Greta, iar sacrificiul său voluntar era, de fapt, un fel de mărturisire. Cei trei au fost prea mult implicați, cindva, fiecare implicat în existențele celorlalți, pentru ca reîntîlnirea lor să nu se producă, fatalmente, la un moment dat. Dar această reîntîlnire, odată produsă, se dovedește a fi devastatoare. Greta descoperă, tirziu și dureros, că poate nu Alex este bărbatul pe care l-a iubit cu adevărat ci Dan; Dan nu poate accepta această dragoste, mult prea tardivă și, într-un fel, compensatorie, preferînd să fugă; iar pentru Alex, „somnul izbăvitor” nu a fost decît un răgaz, căci moartea va fi pentru el ultima parte a acestei „nopti val-purgie”.

Chiar și dintr-o astfel de enumerare seacă a evenimentelor din *Noaptea umbrelor*, se poate deduce multitudinea temelor, a „motivelor” (unele, permanente în opera sa) pe care le aduce în discuție autorul, pe întinderea acestor două acte. Ar mai fi de adăugat — la cele invocate în preambulul cronicii de față — meditațiile în jurul categoriei de „libertate” sau al celei de „solitudine”, soliloquiile despre „talent”, „creație” și „rătare”, sau — nu în ultimul rînd — examenul, doar schițat, al raporturilor dintre călău și victimă. Într-adevăr, toate aceste „subiecte” (fiecare, suficient pentru o piesă de sine stătătoare) există în *Noaptea umbrelor*, măcar sub formă de enunț. Și, poate tocmai din aglomerarea lor, neobișnuită chiar și pentru scrisul, în general dens în idei, al lui Horia Lovinescu. vine și senzația de neîmplinire pe care o lasă piesa, la lectură sau în spectacol. Se trece în fugă de la o idee la alta, înainte ca prima să fie epuizată complet, se anunță o dispută, de mare interes în plan filozofic (aceea despre libertatea absolută, de pildă), pentru a fi imediat abandonată în favoarea alteia (poate, de egal interes, dar *alta*), există parcă o teamă de a adînci conflictele și situațiile dilematice imaginate. Ca spectator, am făcut un slalom, uneori obositor, printre centre de interes maxim, mereu evitate sau depășite în viteză.

E drept, Horia Lovinescu este un profesionist al scrisului dramatic, aflat la o altitudine valorică ce exclude posibilitatea erorilor elementare, a stîngăciilor de di-

letant. Verbul său are eleganță și precizie, replica, fluență, dialogul, vivacitate și putere de a crea continuu drama conflictuală, intriga. Textul se ascultă, cu satisfacții intelectuale, de netăgăduit. Lipsește însă, aici — cred eu —, fluxul continuu al emoției, care caracteriza atât de pregnant *„Arcadia”*.

Și spectacolul nemulțumește intrucitva, cam din aceleași motive. Protagonștii (și îl includ printre ei, de data aceasta, și pe regizor) știu de mult nu numai alfabetul meseriei, ci și sintagmele ei, cu mult mai complicate. Ei nu-și pot „greși” rolul, aceste roluri. Dar li se poate întîmpla ca interpretarea să pulseze doar cu intermitențe în consonanță cu pulsațiile interioare ale operei pe care o tălmăcesc în scenă. Ceea ce se și întîmplă, mi se pare, în noua montare a Teatrului „Nottara”. Din cînd în cînd, Gilda Marinescu are în priviri acel fulger inimitabil, are în voce acele acute de o stranietate fără seamăn, care au făcut din ea o personalitate de neconfundat a teatrului românesc. Din cînd în cînd, Alexandru Repan coboară cu îngîndurare și durere înlăuntrul lui, cum o făcea atît de sfîșietor în *„Arcadia”*. Din cînd în cînd, Dorin Varga (acest actor acum deplin maturizat) echilibrează „duelul” cu partenerii săi, construind un Alex mai lucid, mai critic, decît lăsa să se întrevadă litera textului. Dar, toate cele de mai sus, numai din cînd în cînd.

Lucia Mureșan (Umbra) se supune cu devotament și abnegație unui gînd regizoral destul de precar. Apariția ei într-un contur vizual neclar presupune din partea actriței renunțarea la cel puțin un atribut tradițional — frumusețea —, gest care o onorează, dar rezolvarea respectivelor momente bănuiesc că putea fi mai expresivă, în planul metaforei și al semnificațiilor. (Și regizorul Dan Nasta, la rîndul său, nu a „creat” decît cu intermitențe spectacolul.) Eugenia Bădulescu, Constantin Brezeanu și Valeriu Preda sînt corecți fără strălucire, în episodul „umbrelor”. În schimb, Vasile Lupu, într-un rol prea repede uitat de dramaturg (cabanierul), face o schiță de portret cu priză indiscutabilă la public, cu mijloace puține și eficace. Păcat — relația lui cu Alex ar fi putut fi dintre cele mai interesante, într-un alt context al scriiturii dramatice.

Era să uit: și decorul semnat de George Dorosenco are funcție în spectacol. Din cînd în cînd. Impresia plastică pe care o transmite este, însă, unitară și discretă.

Dinu KIVU

SALONUL

de Paul Everac

Data premierei : 13 noiembrie 1980.

Regia : MIHAI MANOLESCU.
Scenografia : ION BOBEICĂ.

Distribuția : GRIGORE ALEXANDRESCU (Francisc Galva); COCA MIHALACHE (Verona Galva); GEORGE CUSTURĂ (Angelo); LELIA COLUMB (Anaida); VALENTIN IVANCIUC (Stan Cizek); AURA RÎMNICEANU (Omama); GHEORGHE VÎLCEANU (Arcadie Iubie); TANȚA LACHE (Geraldina Iubie); ADRIANA TRANDAFIR (Grazziella); CRISTIAN IRIMIA (Cristoph Biri). În alte roluri : IULIANA DORU, LUDMILA UR-SACHE, FLORENTINA DINESCU, CRISTINA MOLDOVAN, CORINA IVĂNESEI, DOINA ALEXANDRESCU, ICA VÎLCEANU, PETRU FRENȚIU.



Adriana Trandafir și George Custură

Ca și *Ordinatorul*, piesa *Salonul* (primă absolută a Teatrului din Reșița, la Festivalul dramaturgiei de actualitate de la Timișoara) lansează un sever avertisment împotriva pericolului moral pe care-l reprezintă agonisirea de bunuri materiale, atunci când se transformă în scop în sine. Autorul intențează, aici, un vitriolant proces satiric fascinantului și tragicului fenomen al îmbuibării, care, pretutindeni unde se instalează mentalitatea „de consum”, poate da naștere unui „somm al rațiunii”, producător de monștri.

Plasate în lumi și în medii diferite, deosebindu-se și ca realizare artistică, *Ordinatorul* și *Salonul* se înrudesesc prin supratemă : îndemnul de a da vieții un sens înalt, de a însoți evoluția socială, progresul material, tehnica cea mai avansată, cu valori umane corespunzătoare, instaurând o etică superioară, o nouă conștiință.

Ca și în *Ordinatorul* sau în *Paharul cu sifon*, începutul pieșei *Salonul* este înșelător : observația, susținută cu aplomb comic, pare a se rezuma la suprafața cotidianului. Dar, așa cum se întâmplă și în celelalte două piese, odată cu desfășurarea acțiunii, se pătrunde treptat într-o dramă umană cu profunde semnificații, ajungându-se la întrebarea fundamentală : cum trăim ? Moralistul Paul Everac o

reformulează, de astă dată, examinând viața a trei generații din familia Galva.

Celula familială a lui Francisc Galva (ca și întregul căruia îi aparține : societatea de consum) trăiește sub laconica deviză : producem pentru a consuma. Angajați în cursa chiverniselii, adunind obiecte, închinându-se unui singur zeu — avuția, membrii acestei familii (un meseriaș la vîrsta pensionării ; o soție medicocră, al cărei orizont se limitează la reușita rețetelor culinare ; o bunică senilă, rememorînd continuu un trecut penibil ; o fiică blindă și resemnată, care a aspirat să se realizeze studiînd, dar a eșuat într-o căsnicie degradantă, cu un ins cu apucături de mitocan), ca și prietenii săi apropiați, tovarăși de chiolhanuri (o profesoară obtuză, un funcționar imbecil, un medic veterinar excentric), sfîrșesc lamentabil, scăldați în ridicol.

„Marea sărbătoare”, pe care familia Galva o așteaptă și visează s-o petreacă în incinta sacră a salonului, ticsit cu lucruri scumpe, cu mobile de preț (de care n-au beneficiat însă niciodată, fiindcă, din meschinărie și din cauza prejudecăților, și-au consumat zilele în ciocniri isterice, la bucătărie), *nu va sosi niciodată*. Bilanțul acestor vieți irosite în fața ușilor somptuosului sanctuar, contemplat de la distanță, cu melancolie, e jalnic. Insensibili la dramele sufletului, nepăsători la suferințele omenești, înfricoșați, animalici, de ideea morții, crezînd în spirite și în minuni, acești monștri realizează, într-un final plasat la granița cu absurdul, deșertăciunea existenței lor, inutilitatea trecerii lor prin lume, dezagregarea morală, însingurarea, oboșala spiritului, ratarea.

Sufocate de această atmosferă, două tinere vîrstare ale familiilor incriminate

încearcă o revoltă, pătrunzînd în respectabilul salon, unde distrug cu frenezie idolii cărora li s-au închinat bunicii și părinții lor: statuete de Tanagra, vase, candelabre, oglinzi de cristal, vitrine cu argintărie. Sceptici în privința viitorului, cei doi tineri încearcă să găsească o clipă de fericire într-o fugară îmbrățișare. Iluzie privită cu ironie: deasupra capetelor lor plutesc petale de flori artificiale, confetti făcute cu stațatorul electronic. Deși cam firavă, această atitudine protestatară afirmă nevoia de comunicare, aspirația spre puritate, spre dragoste, spre fidelitate; satira se însoțește astfel cu o surprinzătoare undă de lirism.

Piesa nu e ușor de montat, din cauza structurii ei complexe, îmbinînd planul real cu cel imaginar, a atmosferei stranii și a caracterului static. Textul se bazează exclusiv pe capacitatea actorilor de a dinamiza și tensiona un dialog-maraton. Sensul grav, evoluția psihologică a personajelor și dramatismul situațiilor își fac loc printre vesele alocuțiuni, printre cugetări banale.

Spectacolul, pus în scenă de tînărul regizor Mihai Manolescu, a dezvăluit efortul colectivului de a depăși aceste dificultăți printr-o limpede expunere a ideilor, atît în planul realității — tratat cu mijloacele comicului grotesc — cît și în planul imaginarului, unde sarcasmul și ironia se însoțesc cu tragicul. Cu spirit inventiv, montarea sugerează cîte ceva din numeroasele intenții ale textului, fără a reuși însă să-l valorifice integral, printr-o idee scenică fundamentală și într-un stil unitar. Plasîndu-se la nivelul observației, ea relevă doar parțial semnificațiile multiple ale piesei.

Cei mai buni actori ai trupei reșițene s-au dăruit efectiv realizării spectacolului; totuși, se remarcă un decalaj între interpretările bune, cu putere de convingere, și cele minate de teatralism exterior. Portrete expresive, autentice, au realizat tinerii absolvenți George Custură (Angelo) și Adriana Trandafir (Graziella). În scurta sa apariție, în rolul medicului veterinar, Cristian Irimia a impus o compoziție colorată, plină de haz.

Construind un „salon”, expresiv ca metaforă plastică, și sesizînd dimensiunile simbolice cerute de text, scenografia lui Ion Boheic a conferit montării înută și eleganță. Chiar dacă spectacolul n-a reușit să asigure premierei absolute a piesei lui Paul Everac cea mai avantajoasă înfățișare scenică, atît teatrul reșițean cît și tînărul regizor merită elogii pentru curajul și seriozitatea opțiunii, pentru atașamentul față de piesa românească de actualitate.

Valeria DUCEA

TEATRUL DRAMATIC
DIN GALAȚI

HOȚUL DE VULTURI

de D. R. Popescu

Data premierei: 27 octombrie 1980.

Regia: NICOLAE SCARLAT.
Scenografia: ANCA PISLARU.

Distribuția: RADU JIPA (George); ALEXANDRU NĂSTASE (Gavrila); GRIG DRISTARU (Ion); ȘERBAN BOGDAN (Milițianul); MARCEL IIRJOGHE (Florian); VICTORIA SUCHICI-CODRICEL (Fânica); GABRIELA REDER (Mariana); AURELIAN GEORGESCU (Costică); VLAD VASILIU (Vasile); VIORICA HODEL (Dora); LILIANA LUPAN (Margareta); FLORIN DUMBRAVĂ (Vișan); LEONARD CALEA (Tucă); IOANA CITTA BACIU (Ilina).

Este peste măsură de greu — pînă cînd nu se va încumeta cineva să facă puțină ordine, să analizeze creația dramatică a lui D. R. Popescu și sub raportul succesiunii pieselor sale — să datăm piesa *Hoțul de vulturi*. Prezentată în premieră pe țară la Teatrul Dramatic din Galați, piesa aceasta, care poartă în ea toate însușirile dramaturgiei lui D.R.P., nu pare a fi de dată recentă, nu are nici vigoarea, nici consecvența stilistică, proprii scrierilor din ultimii ani. Fără să am vreo informație în această direcție — secretarii literari ne-ar ajuta mult dacă, reducînd din ilustrație, ar face mai mult loc documentării — zic, fără să am vreo informație, presupun că *Hoțul de vulturi* este anterioară pieselor *Acești îngeri triști* și *Fasărea Shakespeare*, pregătindu-le, anticipîndu-le. Există în această piesă șovăieli, stîngăcii, scene de prisos, neconcludente, introduse fără noimă, dezvoltate fără măsură, există personaje neinteresante ca destin (dramatic) sau vag conturate, există idei în stare larvară, replici încalcite, vorbe gratuite, inutile. Toate laolaltă dau impresia că ne aflăm în fața unei ciorne, în fața unei lucrări abia elaborate, care așteaptă să fie prelucrată, șlefuită, purificată. Dar există în această piesă o covârșitoare acumulare de adevăr, de forță vitală, care se însoțește cu expresia artistică de necon-

fundat a lui D. R. P. Există în această piesă un clocot de viață care răzbate din străfunduri și care, din împletitura complicată a faptelor, produce caractere puternice. Există o foame de a pătrunde adânc, dureros, în sufletul oamenilor, cu dorința — singura îndreptățită — de a scoate la lumină adevărul întreg, adevărul adevărat, oricum ar fi el, neplăcut, nelinistitor, oricâte consecințe ar avea, oricâte tulburări în ordinea aparentă ar produce. Există în această piesă, mai presus de orice, credința neclintită a autorului că omul, eroul zilelor noastre, când dobindește tăria să se scruteze pe sine, are forța morală să se învingă, să se înalțe, să biruie viața, să-și domine destinul. Toate acestea fac, din *Hoțul de vulturi*, o piesă care răscolește conștiințele și îndeamnă la meditație. Apare cât se poate de îndreptățită, inițiativa Teatrului Dramatic din Galați, și, de asemenea, dorința regizorului Nicolae Scarlat, vechi și statornic prieten al dramaturgiei lui D. R. Popescu, de a-și asuma răspunderea, nu lipsită de riscuri, a montării acestei piese, căreia i se pot reproșa destule, dar căreia trebuie să-i recunoaștem marele merit de a ne propune spre meditație adevăruri tulburătoare.

Sîntem în lumea unui șantier, a unui mare șantier; aici se înalță o hidrocen-trală, aici au venit tot felul de oameni, mai buni sau mai răi, mai cinstiți sau mai puțin cinstiți, mai entuziaști sau mai doritori de ciștig, în sfîrșit, într-o lume pestriță, cum se află pe șantiere, unde conștiințele nu sînt toate uniforme, ne-pătate, limpezi, acolo unde, odată cu bătaia istovitoare pentru realizarea și depășirea indicilor de plan, a termenului, se poartă și o intensă, deloc ușoară, bătaie de educare a oamenilor. Unul dintre eroii acestui șantier este maistrul George, om excepțional, constructor prin vocație, dăruit pînă la sacrificiu muncii sale, devotat, pînă la uitare de sine, șantierului, competent în profesiune și, deopotrivă, mereu îndemnat de propria-i conștiință să clădească în cei din jur, în oamenii lui, idei gene-roase, cizelîndu-le răbdător și perseverent caracterele. El este Prometeu, cel care fură focul pentru a-l da oamenilor, el este cel care se sacrifică pentru oameni. Dar acest Prometeu contemporan fură, odată cu focul, și vulturii care-l vor tor-tura, pentru că, în dăruirea lui fanatică, a uitat de propria-i viață, de propria-i familie, a scăpat din vedere, a omis, pur și simplu, să se preocupe de fericirea cel-lor mai apropiați și dragi. Iar viața se răzbună: George află că soția îl înșală, că fiica lui e, de fapt, copilul celui mai apropiat prieten, află și suferă. Frumu-seșea acestei piese, noblețea ei, este că



Marcel Hirjoghe și Radu Jipa

în suferința lui, care merge pînă la pra-guri vecine cu disperarea, George găsește sprijin, înțelegere, îmbărbătare, tocmai din partea acelor care, pînă mai deu-năzi, haimanale fără căpătii, hoți, bă-tăuși, s-au înălțat la condiția de oameni adevărați, tocmai datorită strădanilor lui George. Datorită lor va reuși eroul piesei, hoțul de vulturi, să-și învingă durerea, să se înalțe deasupra suferinței sale, și să păsească mai departe, în viață, ală-turi de ei, în fruntea lor.

Sigur, ca întotdeauna, orice repovestire este simplificatoare, sigur că D. R. Po-pescu a îmbogățit această idee dominantă cu nenumărate nuanțe, dar autorul știe, și vrea să ne convingă, și ne convinge, că adevărul nu e simplu, că viața nu e seacă, uscată, că oamenii nu sînt croiți după tipare, că, mai cu seamă, caracte-rele nu încap în scheme preconceptuate, că ar fi o gravă greșeală să tranșăm ferm, obtuz, despărțind dreptatea de ne-dreptate, adevărul de neadevăr... Lucru pe care l-a înțeles perfect Nicolae Scar-lat, al cărui spectacol încearcă și, în direcțiile cele mai importante, reușește, să respire viață, să se pătrundă de au-tenticitate, să convingă, nu prin sărăcă-cioasă limpezire, ci prin înfățișarea com-plexă, concentrată, densă a ideilor, în credința, perfect îndreptățită, că specta-torul de astăzi are maturitatea, inteli-gența, sensibilitatea să discearnă, să cîn-tărească, să aleagă responsabil, conști-ent, caratul de adevăr. Spectacolul în-cearcă să îmbrățișeze toate ideile piesei, să le curețe de zgură, să le decanteze. Nu reușește întotdeauna. Există șovăieli, există incertitudini în rezolvarea unor scene, există și neîmpliniri în interpre-tarea unor roluri (Marcel Hirjoghe — Florian, Ioana Cîlta Baci — Ilinca), în-fățișate prea simplist, prea apăsător, pe o

singură și nu întotdeauna cea mai importantă latură. Dar spectacolul reușește cel mai de seamă lucru : să se facă pălîmaș convingător, să se desfășoare la temperatura înaltă care nu îngăduie indiferența, care impune participarea și care cere insistent spectatorului să gîndească și să ia atitudine.

Dintre interpreți, Grig Dristaru, Liliana Lupan, Leonard Calea, Aurelian Georgescu, Victoria Suchici-Codricel, Alexandru Năstase se impun, cu deosebire, atenției. Dar revelația spectacolului, punctul său de forță și de echilibru, îl constituie interpretul lui George, Radu Jipa, acest actor excepțional dotat, care cu o mare simplitate, cu adîncă înțelegere, cu umană căldură, își înfățișează eroul, înscrind o certă biruință în cariera sa, și alăturîndu-se interpreților ideali ai eroilor lui D. R. Popescu. Un cuvînt de laudă pentru decorul, elegant în simplitatea lui, expresiv, al tinerei Anca Pislaru.

Virgil MUNTEANU

TEATRUL DE STAT „VALEA
JIULUI” DIN PETROȘANI

ÎN CĂUTAREA SENSULUI PIERDUT

de Ion Băieșu

**Data premierei : 18 octombrie
1980.**

Regia : FLORIN FĂTULESCU.

Scenografia : ELENA BUZDUGAN.

Distribuția : PAULINA CODREANU (Șefa de cabinet) ; FLORIN PLAUR (Omul de serviciu) ; ȘERBAN IONESCU (Boxerul) ; MIRUNA GHETU (Fecioara) ; AVRAM BIRĂU (Infirmul) ; MIHAI CLITA (Spionul).

Nu sînt primul care remarcă drept o caracteristică a dramaturgiei lui Ion Băieșu simțul parodiei. În *căutarea sensului pierdut* împinge însă parodia mai departe decît ne obișnuisem, dincolo de benignele automatisme și clișee cotidiene, mult mai departe chiar, pur și simplu, în zona „esențelor”. De această dată, Băieșu are curajul să abordeze, într-o modalitate adaptată, tema absurdului. Ca totdeauna, el împrumută

temei o terestritate specifică, situîndu-se, prin aceasta, sub nivelul ei, dar ieșind deasupra, tocmai datorită parodiei salutare. Cîțiva oameni descoperă că lumea alcătuită și-a pierdut sensul. O asemenea pierdere, irecuperabilă la scara omenirii, exprimă în definitiv și personajele lui Beckett. *Exprimă* însă, fără a o declara (cum să declari ceea ce nu cunoști, ceea ce nu există ?). Vladimir și Estragon sînt nu oameni, ci ipostaze ale umanității. Boxerul, Fecioara etc. din piesa lui Ion Băieșu sînt, dimpotrivă, individualități banale, molipsite, parcă, de lipsa de sens, ca de o maladie catastrofală. Tocmai de aceea vor să se vindece, căutîndu-l pe acesta (sensul). ca să-l pună la loc. E bizar să privești lucrurile astfel, ca și cînd oala și-ar fi pierdut capacul. Bizar și comic și puțin tragic. Oricum, merge, e plauzibil. Așa că, duși de căutare, eroii noștri (e, în firea fiecăruia, ceva din Păcală) ajung la poarta Absolutului. Poartă închisă, vezi bine, vegheată de un om de serviciu și (cum nu ?) de o energetică șefă de cabinet. Ei, oamenii noștri dau asaltul, sparg, pînă la urmă, poarta, dar, dincolo de ea, nu e nimic. Previzibil. Logic. Asta e, într-adevăr.

E interesant, ba chiar de-a binelea remarcabil, ceea ce a izbutit tînărul regizor Florin Fătulescu, cu această piesă într-un act, din punct de vedere al artei spectacolului. El a știut să decupeze (marcîndu-le prin pauză) și să diferențieze două structuri întrepătrunse ale textului. Partea întîi ar justifica subtitlul de „*roata absurdului*”. Patru personaje, dintre care trei seamănă leit cu vagabonzii lui Beckett, după ce abandonează soluția sinuciderii, se complac în mărturii derizorii asupra propriei condiții. Dialogurile ori solilocviile lor sună în cel mai acreditat stil. Disperarea crește, instaurîndu-se, parcă, fără ieșire odată cu înjugarea tuturor la roata uriașă, ce sugerează calvarul ființei și, deopotrivă, mișcarea în vid a unei planete blestemate. Această trudă, fără sens și fără scop, constituie simbolul central și sintetizează, admirabil, nu doar momentele anterioare, ci și întreaga perspectivă culturală (livrescă) a spectatorului, întrucît privește universul piesei. O emoție inedită, aduce personajul Fecioarei, amestec revelator de candoare și de cecitate, „jucărie a sorții”, a destinului, bineînțeles a destinului absurd. Putînd constitui o parabolă teatrală cristalină, prima jumătate a spectacolului are autonomie, în sine.

Ea va fi însă completată surprinzător, într-un registru total diferit, de cea de-a doua, pe care am subintitula-o „*războiul cuvintelor*”. Căci, pentru a recupera sensul pierdut, eroii organizează o veritabilă campanie tragicomică. Se instituie, ad-hoc, o ierarhie ; în fruntea ei, Boxerul își



Miruna Ghețu, Mihai Clita, Șerban Ionescu și Avram Birău

ia rolul în serios. Material de luptă sînt, în exclusivitate, cuvintele. E, aici, o bufonadă, dar nu lipsită de accente de critică socială, ba chiar de critică a istoriei. Lucrurile se întîmplă ca și cum condiția absurdă ar declanșa o nouă revoluție, rudă bună a celei din 1789, pentru recîștigarea unui sens pentru omenire. Și ca și cum această nouă revoluție ar înlesni ascensiunea altui Napoleon, în persoana Boxerului (ipoteza e fin sugerată prin detalii, cum ar fi bicornul arborat de interpret). Momente de teatru, plăcute în sine, se succed în viteză, însă se fac simțite și (natural) unele gratuități. Dar totul corespunde finalului, și în această a doua parte se vedește, mai ales, cît de ineztrai sînt cei cîțiva actori din Valea Jiului care formează distribuția.

În Șerban Ionescu descopăr un actor cu totul deosebit. Acest vlăgjan cu fața dură (care l-a întruchipat convingător pe Ion al lui Rebreanu, pe ecran) exprimă pe scenă o seamă de nuanțe de umor înfricoșat, printr-un glas excelent și o plastică corporală bine studiată. Îl singularizează, de asemenea, o irezistibilă masivitate lăuntrică, pusă acum în serviciul unei ironii comic-grotești. Actori care ar face cînte oricărei trupe mi s-au părut și Avram Birău și Mihai Clita, amîndoi cu o vastă, bine stăpînită gamă de mijloace

teatrale, printre care insinuația. Miruna Ghețu, bine condusă de regie, a practicat un patetism duios-lucid, și a tradus prin înfățișare esența personajului. Mai puțin frapant. Paulina Codreanu și Florin Plaur și-au servit, totuși bine, rolurile, stabilite cu mai mică generozitate de autor și regizor.

În concluzie, se poate spune că Florin Fătulescu a parodiat și el, la rîndul lui, textul lui Băleșu, dar o parodie inversă, care-i conferă acestuia dimensiuni inedite, surprinzătoare.

Marius ROBESCU

TEATRUL „A. DAVILA”
DIN PITEȘTI

ÎNDRĂGOSTIȚII DE LA 9 SEARA

de **Adrian Dohotaru**

O piesă construită în punct și contra-punct. Un subiect care nu se poate povesti, pentru că nu privește doar niște eroi, ci o lume — lumea de astăzi, cu generațiile care încep, fac și desfac o viață, aruncîndu-și reciproc priviri, ca într-o galerie de oglinzi paralele. Și timpul. Timpul care trece prin viața omului, cu ritmul implacabil al anotimpurilor, din care poți culege frumusețe sau regrete — după ideal, după tărie, după curajul propriilor opțiuni... Fericirea e o problemă de opțiune — spune și demonstrează piesa, prin alura ei caleidoscopică, desprinsă de construcția tradițională pentru a urma cursul fluid al narațiunii cinematografice. Ca un film al vieții.

Data premierii : 4 decembrie 1980.

Regia : COSTIN MARINESCU.
Scenografia : MIHAI MĂDESCU.

Distribuția : NINA ZĂINESCU (Ana) ; SORIN ZAVULOVICI (Radu) ; ION ROXIN (Ali) ; ILEANA ZĂRNESCU (Mama) ; DUMITRU DRĂGAN (Tata) ; ANDREEA RAI-CU, MIHAELA LUPU (Prima fată) ; WILHELMINA CÎTA (A doua fată) ; EMILIAN CORTEA (Primul băiat) ; PETRE DINULIU (Al doilea băiat) ; NICOLAE TUTĂ (Al treilea băiat).

Trebuie spus că, în general, această fluiditate stă, din punct de vedere estetic, la limita dintre reportajul dramatic și piesa propriu-zisă. În unele cazuri, prin prospețimea forme și prin gravitatea fondului, atinge elementele de rezonanță autentică ale mesajului dramatic, înfățișat metaforic (*Nu sînt Turnul Eiffel*) sau problematizat (*Ferestre deschise*); alteleori, substanța e mai convențională și se prevează de specificul formulei adoptate, pentru a scuza lipsa de rezonanță a conflictului confecționat (nu dăm exemple). Piesa lui Adrian Dohotaru se situează pe linia exemplelor reușite, citate mai sus, cu o nuanță proprie, de problematizare și de metaforizare, rezultînd din modul liric, dar și realist-polemic, în care privește și interpretează viața. Cuplul de îndrăgostiți Ana — Radu e văzut atît din afară, cît și din perspectivă universală lor lăuntric; în afară, provoacă reacții favorabile și ostile, îndoile, încurajări, avertismente, înăuntru se aprinde flacăra eternă, dar se și ridică umbra grea a geloziei și a destrămării. E perspectiva unor experiențe, filtrată liric; în contrapunct, predomină nu meditația și explicația, ci reacția. Iată — părinții celor doi, singuraticul tată și singuratica mamă, se întîlnesc ca să discute ce e de făcut cu copiii lor, care s-au făcut mari și se întîlnesc, la rîndu-le, „după 9 seara”; cîndva, au trăit și ei — de notat că textul nu are nimic melo-dramatic — un „după 9 seara”, al lor. Ratat într-o noapte de revelion. Concluzia — lucidă și tristă: „acum trăiesc alții noaptea noastră de revelion”.

Adrian Dohotaru scrie cu multă aplicație, urmărind dialectica faptelor și sentimentelor, și cu căldură. Dialogul are spontaneitate și sens. E polemic. E concis. În pasajele lirice, mai sună niște fraze și asociații livrești, în compunerea întregului mai scapă cîte un crochiu subțiratic. Dar ceea ce predomină și impune este autoritatea vocii care se exprimă, timbrul autentic și cald al pledoariei pentru fericirea omului, perspectiva sinoptică din care privește și cuprinde spectacolul contradictoriu al lumii.

Textul a fost pus în valoare într-un mod strălucit de regizorul Costin Marinescu, scenograful Mihai Mădescu și echipa de interpreți piteșteni. Modern, original și cu exemplară sugestie plastică în compunerea fiecărei scene. În decorul cu funcție multiplă, de evocare și de atmosferă (parc, terasă sau cartier contemporan, balcon medieval, interioare simultane etc.), citeva momente sînt antologice, ca metaforă scenică și prin finețea desenului — vizionarea filmului, bătaia, cele închinute poeziei iubirii (subliniate și de muzica inspirat aleasă de Ileana Popovici); altele surprind, cu vioiciune

satirică, regretabile năravuri și atitudini — cleveteala vecinilor din bloc, trecerea indiferentului (ales, cu tîlc savuros, în persoana tatălui singuratic). Scenele celor doi îndrăgostiți au căldură și farmec simplu, Nina Zăinescu și Sorin Zăvulovici alcătuiind un cuplu care cuce-rește —, după un început, e drept, mai evaziv și oarecum jucat. Personajul cu mai multe fațete, spiritul răului, e compus cu sigură expresivitate și simț scenic de Ion Roxin. Bine ales, în persoana lui Dumitru Drăgan, interpretul tatălui: actorul are o prestanță anume, tăceri grele de sens și o privire sugerînd o nevoie de deslușire, care spune mai mult decît textul rolului. Bine aleasă, și Ileana Zărnescu, în rolul mamei, lucidă, înțeleaptă și împovărată de un mare reproș; doar că, uneori, joacă prea apăsător amărăciunea. Băieții și fetele care apar în diferite scene, înfrunghind adolescenți candizi sau obraznici, porniri lăudabile sau condamnabile, sînt remarcabil reprezentați de Andreea Raicu, Wilhelmina Cîta, Emilian Cortea, Petre Dinuliu, Nicolae Tuță.

Constantin PARASCHIVESCU

TEATRUL EVREIESC DE STAT

SCURT-CIRCUIT LA CREIER

de Dumitru Solomon

Data premierei: 6 decembrie 1980.

Regia: ADRIAN LUPU. Scenografia: RADU CORCIOVA. Muzica: CORNELIA TAUTU.

În distribuție: MIHAI CIBU, LUCIA COSMEANU-MAIER, IRI-NA DALL, THEODOR DANETTI, SAMY GODRICH, ELY MĂGULEANU, RADU MIHĂILEANU, LENA MORARU, MAYA MORGENSEN, RUDY ROSENFELD, DAN MIHAI SCHLANGER.

Schița are, în literatura română, o veche și bogată tradiție, și — ceea ce este, poate, mai interesant — istoria ei se împletește constant cu aceea a dramaturgiei: de la Caragiale pînă în zilele noastre, la Teodor Mazilu, Paul Everac



„Un joc omogen, mobil, de o mare varietate a registrelor interpretative...”

sau Ion Băieșu, această specie literară a fost asiduu cultivată de autorii dramatici. În majoritatea cazurilor, „pastilele epice” ale dramaturgilor, chiar cînd nu au ca mijloc de expresie predilect dialogul, conțin o teatralitate virtuală, ceea ce a dus, adesea, la adaptarea lor pentru scenă. În ceea ce-l privește pe Dumitru Solomon, schițele sale, subintitulate, fără echivoc, „dramatice”, pot fi asimilate așa-numitei plese scurte, zonă în care, dealtfel, multe dintre lucrările sale se înscriu, de fapt și de drept. Structurarea cîtorva într-un scenariu (în cinematograf, echivalent este „filmul de scheciuri”) apare cu atît mai naturală cu cît, deși foarte variate ca subiect, între ele există o legătură organică, de idee. Căci, țelul consecvent al autorului este înfierea acelor tare — de gîndire, de caracter, de comportament — ce afectează, într-un fel sau altul, relațiile umane *fi-rești*. Smulgerea măștii de *aparentă normalitate* a unor tipuri sau raporturi și punerea în lumină a *esenței lor a-normale*, frizînd absurdul („Holul comun”), demascarea primejdiei — reală, chiar dacă mai puțin vizibilă — ce zace în prostie și opacitate („Liftul”), sau a aceleia — mai gravă, chiar dacă practic invizibilă — a manipulării conștiințelor („Cămila”) devin și mai convingătoare, prin faptul că modalitatea critică aleasă de Dumitru Solomon nu este aceea a unui moralist uscat, rigid. Dimpotrivă... Deși schițele sale sînt „vesele”, umorul auto-

rului — fie că apelează la ironia mușcătoare, ori la comicul absurd — are precizia și incisivitatea bisturiului mînuit cu luciditate, cu inteligență.

Montarea de la Teatrul Evreiesc de Stat a prilejuit, cred, o fericită întîlnire a două temperamente artistice asemănătoare, cel puțin în modul de a privi cazurile de „scurt-circuit la creier”. Căci regizorul Adrian Lupu a înțeles perfect obiectivele vizate de scriitorul Dumitru Solomon, și a dirijat spectacolul, cu sensibilitate și rigoare, pe linia unui continuu și logic *crescendo* al tensiunii dramatice. Totul începe ca un joc vesel, colorat, cu accente vioi malițioase la adresa micilor ipocrizii și lașități cotidiene, pentru a pătrunde apoi, alarmant, în adînc, în stratul germinativ al marilor compromisuri ideologice, al tragicelor intoleranțe de tot felul, al agresivității nedisimulate; astfel încît asistăm la o clar argumentată (scenic) demonstrație a nocivității „micilor sofisme mortale”, cum le numește autorul în programul de sală. Asimilînd lecția brechtiană, Adrian Lupu a recurs la arsenalul cabaretului (politic), folosind songul (foarte izbutită, muzica semnată de Cornelia Tăutu), dansul, pantomima și acrobația, pentru a face sensibil — poate, puțin prea didacticist, în final — mesajul autentic umanist al textului. I-a fost de ajutor și scenografia (autor : Radu Corciova), cadru și comentariu acid, bogat în sugestii, al întîmplărilor de pe scenă.

În sfârșit (dar, în orice caz, nu în ultimul rînd), regizorul are meritul de a fi realizat un adevărat spectacol de echipă, în care toți actorii evoluează — indiferent de amploarea partiturilor — cu deplină dăruire. Montarea evidențiază uimitoarele resurse scenice ale ansamblului, antrenat într-un joc omogen, mobil, de mare varietate a registrelor interpretative. Îi vom numi, mai întîi, pe Theodor Danetti, Samy Godrich, Lena Moraru

și Rudy Rosenfeld; apoi pe Lucia Cosmeanu-Maier, Irina Dall și Dan Mihai Schlanger; pentru a consemna, în fine, două promițătoare debuturi pe această scenă: Ely Măguleanu și Maya Morgenstern. O mențiune, de asemenea, pentru foarte expresiva lectură la cască a textului (Adrian Lupu).

Alice GEORGESCU

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL „MARIA FILOTTI”
DIN BRĂILA

NOAPTEA PE ASFALT

de Theodor Mănescu

O grijă evidentă, pentru descifrarea corectă a tuturor înțelesurilor acțiunii caracterizează această cea mai recentă versiune scenică a *Noptii pe asfalt*. Regizorul Gheorghe Milețianu (în decorul poate prea neutru al lui Mihai Mădescu) a interpretat exact motivul „neînțelegerii” care minează relațiile — ce părușeră pașnice — dintre Eugen și soția sa, Marina, dintre Eugen și cumnatul său, Valentin. Refuzul compromisurilor și al superficialității definește, nu numai noua lui stare de spirit în fața unui context familial, bine determinat, dar și viitoarele sale atitudini sociale, care am-

Data premierii: 23 noiembrie 1980.

Regia: GH. MILEȚIANU. Scenografia: MIHAI MĂDESCU.

Distribuția: BUJOR MACRIN (Eugen); MARINELA CĂTĂLIN (Marina); MARILENA NEGRU (Ecaterina); GHEORGHE MOLDOVAN (Valentin); DUMITRU PISLARU, ROMEO MUȘTEANU (Șoferul); RUXANDRA PETRU (Mireasa); RODICA MUȘTEANU (Mirabela); VICTOR IANCULESCU (Mirele); GHEORGHE BOIANGIU (Socrul mare); GRIGORE CHIRIȚESCU (Socrul mic); PETRE SIMIONESCU (Ciontea); PETRE CURSARU (Un ospătar); ELENA ACIU (Soacra mare); ROMEO MUȘTEANU, DUMITRU PISLARU (Nașul); ZINA DUMITRIU (Nașa); CARMEN GÎRBĂ, VICTORINA NICOLAE (Nuntașă); ANTON FILIP, MIHAI ARDELEANU, VASILE CIOBANU (Nuntași).



În centru, Bujor Macrin (Eugen) și Ruxandra Petru (Mireasa)

plifică drama la dimensiunile unei dispute etice.

Dispută pe care regizorul a tranșat-o, clamind (prin vocea personajului principal) valoarea necondiționată a adevărului, chiar necesitatea jertfei pentru acest ideal, abstract și dialectic contradictoriu. El lasă — cred, deliberat — într-un con de umbră o altă față a discuției: consecințele fanatismului și ale rigidității, consecințe nedorite, dar posibile, ale acestei poziții morale. Este dreptul său de a opta, însă această opțiune îngustează, într-un fel, deschiderea problematică a textului.

Din nou, piesa întâlnește un interpret foarte bun al rolului Eugen (se pare că personajul este realmente captivant, pentru talentele aflate la vîrsta „primei maturități“ actoricești). Bujor Macrin are ardere, o îndărătnicie uscată și tăioasă ca o lamă, o pasionalitate conținută (dar, tocmai prin aceasta, oricînd explozivă). Gheorghe Moldovan (Valentin) este mai mult irascibil decît versatil, jucîndu-și însă convingător impetuoșitățile. Un „Șofer“ robust și debusolat este Dumitru Pîslaru, iar Petre Simionescu creionează cu tact un Cîntec dominat de împrejurări, cu o umbră, aproape involuntară, de malignitate. Dintre prezențele feminine, se detașează Marilena Negru (Eaterina), care devine plauzibilă abia în partea a doua a spectacolului, cînd îndurerarea ei fatalistă capătă accentele unei sincerități grave, chinuite.

Dealtfel, întreg spectacolul prinde un contur mai pregnant, mai viu, după pauză. Partea întâi, din dorința de a fi explicită, este și monoton expozitivă. Ritmul se precizează și montarea captează mai eficient publicul pe măsură ce acțiunea se apropie de final.

Dinu KIVU

TEATRUL DRAMATIC
DIN BRAȘOV

JOCUL DE-A VACANȚA

de Mihail Sebastian

O piesă atît de cunoscută — pentru unii — și atît de frumoasă — pentru mulți —, pe care o vezi întotdeauna cu plăcere, mai ales cînd aripa poeziei bate asupra atmosferei și relațiilor scenice, asupra personajelor. Jocul „de-a feri-

Data premierei: 31 mai 1980.

Regia: MIRCEA MARIN. Scenografia: ION CRISTODULO.

Distribuția: NICOLAE C. NICOLAE (Domnul Bogoiu); ION JUGUREANU (Ștefan Valeriu); CONSTANȚA COMĂNOIU (Madame Vintilă); ȘTEFAN ALEXANDRESCU (Maiorul); PAULA IONESCU (Corina); ARSENICĂ NAN, GABRIEL COSTEA (Jeff); TAMARA CIOCIO (Agnes); NICOLAE ALBANI, DAN SÂNDULESCU (Un mecanic); VICTOR IONESCU (Un călător); GETA GRAPĂ (Nevasta lui).

cirea“, de-o vacanță, al eroilor lui Mihail Sebastian e, în același timp, esteticeste vorbind, și un fel de „joc de-a frumusețea“, pe care aceștia îl trăiesc mirați și emoționați, o vreme, pentru că apoi să se desprindă de el, stingheri și triști, ca de o „realitate fictivă“, de care nu te poți lega mai mult și mai adînc decît de „realitatea reală“. Oricît de convențional și evaziv pare jocul acesta de-a frumusețea, vine o clipă cînd personajele trăiesc revelația care le transfigurează, dîndu-le parcă o nouă conștiință de sine, lucidă și amară, o nouă putere — puterea de a renunța, în numele unei armonii care trebuie să rămînă abstractă și pură, precum cristalul.

Există, în spectacolul montat de Mircea Marin la Brașov, un moment de revelație estetică de o deosebită frumusețe și plasticitate poetică: actul trei. Actul despărțirilor — trist și rece. Inspirat, regizorul pune să se aștearnă fuioare de vată pe brazii din preajma vilei, pe balustrada terasei, pune pe umerii personajelor paltioane, iar la gît, fulare, transmutînd acțiunea despărțirilor într-un evident timp de iarnă, trist și rece, deși, de fapt, e septembrie. Soluția vizează timpul interior al personajelor. Această sugestie se armonizează firesc cu starea lor de intimitate poetică, cu frumusețea de care nu se vor mai rupe, sufletește, oricît ar ninge și ar fi frig în anotimpul realității. Mai există un moment de identificare savuroasă cu convenția, atunci cînd jocul abia a prins, și pe nava imaginară a căpitanului Bogoiu suie doi pasageri clandestini; atunci, dintr-o solidaritate spontană, cei șase navigatori teatralizează, cu atîta elan și farmec al candorii, paradoxul situației, încît, în izbucnirea lor, se simte fascinația transfigurării și bucuria pe care o poate crea eliberarea de o realitate mai convențională și mai săracă.

Spectacolul lui Mircea Marin redă, așadar, în tonuri picturale, frumusețea estetică a jocului. Într-un decor deschis, ca puntea unei nave, spre brazi și depărtări de carton (Ion Cristodulo). Și personajele o susțin, în cea mai mare parte, prin interpretii bine distribuite, nu încă omogenizați, însă, pe un ton și pe o dezvoltare mai generoasă a altor „voci mici din care e făcută o tăcere mare”. După un act în care se anunță printr-o trecere fugară ca un sunet de clopoțel, Paula Ionescu găsește tonuri de adâncă sensibilitate și rezonanță pentru Corina; Nicolae C. Nicolae e primul care deschide porțile frumuseții, mărturisind, cu

molipsitoare voluptate, patima lui Bogoiu de-a căuta pretutindeni nordul; Gabriel Costea (Jeff) e un adolescent nemulțumit de a nu fi luat în seamă. Bun, pe sezlomul său, Ion Jugureanu — Ștefan Valeriu, dar nu și când se ridică, și e, în continuare, apatic și eliptic. Izbutite cupluri, creează Constanța Comănoiu — Ștefan Alexandrescu, Geta Grapă — Victor Ionescu, totuși, cu îngroșări prea ostentative în unele momente. Neanunțat în program, Dan Săndulescu face din apariția mecanicului o scenă gustată, pentru tipul neaș pe care-l schițează.

Constantin PARASCHIVESCU

RESTITUIRI: VASILE VOICULESCU

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

GIMNASTICA SENTIMENTALĂ

Data premierei: 12 noiembrie 1980.

Regia: N. AL. TOSCANI. Scenografia: MIHAI TOFAN.

Distribuția: GEORGE MOTOI (Ion Ionescu-Novus); VALERIA GAGEALOV, MITZURA ARGHEZI (Sofia); EMANOIL PETRUȚ (Căpitan Ciupitu); CONSTANTIN DIPLAN (Puiu Moldavian); CRISTINA BUGEANU (Zinca); FLORINA CERCEL (Fifina); ADRIAN PİNTEA (Vlad); EUGENIA MACI (Mara); OLGA DELIA MATESCU (Inocenta); DIDONA POPESCU (Doamna prefect); GABRIEL DĂNCULESCU (Sculptorul Baliski); TINA IONESCU (Directoarea); ILEANA IORDACHE, IOANA BULCĂ (Profesoara Teodoru); CĂȚĂ ISPAS (Profesoara Mihalcea); MIHAI MĂLAIMARE (Profesorul Georgescu); DOREL IACOBESCU (Profesorul Ionescu); BOGDAN MUȘATESCU (Profesorul Gavrilescu); LIVIU CRĂCIUN (Ministrul); IGOR BARDU (Comisarul); CONSTANTIN STĂNESCU (Sergentul); PUIU MIREA (Poștășul); TANIA FILIP, FELICIA POPICĂ — studente la I.A.T.C. — (Adalgiza).

Din 1930 (când se joacă la Național *Fata Ursului* — nu fără succes: peste treizeci de spectacole) și pînă în 1946 (*La pragul minunii* — 1934, *Umbra*, jucată în 1935, *Demiurgul* — 1937, *Trandafir agățător* — 1945), cînd termină *Pribeaga*, reprezentată, dacă nu mă înșel, mai anii trecuți la Teatrul Televiziunii, poetul (încă nu și prozatorul: cea dintîi dintre nuvele. *Capul de zimbru*, e datată decembrie 1946) Vasile Voiculescu s-a lăsat tot mai ispitit de arta scenei. Și astfel, după întîmplarea de basm a Irinei, principesa de Bizanț, cutureînd pămîntul ca să-și recîștige prin umilință iubitul și soțul, pe Ion, pescarul valah, după această piesă ce încheie ciclul de drame cu o simbolică adesea atît de stranie, și înainte de a începe, în același spirit, elaborarea opulentelor sale pagini de proză novelistică, scriitorul, precum cîndva Beethoven compunînd, după a șaptea și înainte de a noua, ciudata, fermecătoarea simfonie a opta, a simțit nevoia unui moment de odihnă, a unui moment ludic, și a scris o — aparent — ușorică și sprinteră comedie: *Gimnastica sentimentală*, prezentată de Naționalul bucureștean. Un biet dascăl de provincie terorizat de nevastă și de socri, disprețuit chiar de copiii lui (un om „fără tupeu, fără glas, fără rost; zero tăiat”), e subit electrizat de un fost coleg de liceu: acesta îi propune un șir de acțiuni simulatorii (din care nu lipsesc autoritarismul, spiritul de comandă etc.) menite să-i asigure, chipurile, echilibrul sufleteș, dar care, exercitate cu eficiență și talent, îl propulsează degrabă pe umilul Ion Ionescu, acum profesorul Novus, în vârful piramidei urbei sale, și ca prestigiu social, și ca (fiindcă din acțiunile preconizate și aplicate nu lipsesc nici stările afectiv-erotice) idol al femeilor, ba fama lui ajunge și în Capitală, unde totul se



Constantin Diplan

sfîrșește într-o imensă bufonadă de triumf profesional și de fericire în viața personală. Cam aceasta ar fi trama comediei, și ea nu s-ar ridica mai sus de *Manechinul sentimental* al lui Minulescu, de *Titanic-Vals* sau de *Omul cu mirtoaga* (la Mușatescu, resortul triumfului „Cenușăresei” e întîmplarea, la Ciprian — munca și credința de o viață, în vreme ce, *nota bene*, în comedia noastră, resortul cu pricina e o ficțiune, o impo-

stură), dacă poetul subtil, dacă prozatorul complex, dacă, ciudatul vizionar care a fost Voiculescu nu s-ar fi călătorit (ai-doma ducesei de Guermantes, care își lua cu sine la Balbec perdelele și bibelourile, astfel încît, cum observă biograful ei, nu dînsa, ci decorul ei călătorea, înconjurînd-o deopotrivă pretutindeni), asemenea, spre comedie, însoțit de toate ale sale, strămutînd în domeniul fațetei și grimîndu-le, cu succes, dar fără a izbuti să le facă de nerecunoscut, cîteva din gravele teme de meditație ale unei întregi vieți de artist. Așa cum o prescrie Moldavian (te faci că iubești, te faci că vrei să-ți otrăvești soacra, exercițiul durează atît cît ar dura un exercițiu de haltere, după ce-l termini, ai terminat cu iubirea, ai terminat cu ura, așa cum pui jos halterele și redevii un om normal, dar cu sufletul armonios dezvoltat, precum armonios se dezvoltă trupul unui atlet), „gimnastica sentimentală” nu e străină de exercițiile Yoga (și nu numai una dintre temele voiculesciene se regăsește în beletristica lui Mircea Eliade); ea ni se pare a răspunde unuia dintre dezideratele de bază ale autorului, însetat de armonie, de catharsis, de înțelepciune, chiar dacă la aceasta se ajunge cu ajutorul unei — părelnice — insanități mentale : „Încordează-ți, frate, arcul nebuniei, / Să trosnească-n zbanțuri capetele strunii : / Poate că sâgeata dată vitejiei / Va lovi, departe, țînta-nțelepciunii”. Odată dobîndită această stare, ce are și virtutea de a vădi, ca într-o altă modalitate a unui joc pirandellian, răul disimulat sub aparența binelui, și viceversa, eroul dobîndește și dimensiunile, iarăși atît de dragi viziunii artistice a celui care l-a creat pe ultimul Berevoi, pe Luparul din *În mijlocul lupilor*, sau pe Sofonie din *Schimnicul*, dimensiunile magicianului (în speță, calitățile charisma-

Valeria Gagealov, Cristina Bugeanu, Florina Cercel și Olga Della Mateescu



tice îi sînt transmise lui Novus de actorul Moldavian, care rămîne, pînă în final, Vrăjitorul suprem) capabil ca, atunci cînd își arată puterea, să fie stăpîn și să poruncească jivinelor mai mult sau mai puțin sălbatice ale acestui pămînt.

Cine a dorit, și bine, foarte bine a dorit, să readucă pe dramaturgul Voiculescu în circuitul conștiinței publice, a trebuit, firește, să-l pună pe scenă, căci amintirea vechilor spectacole e demult uitată, teatrul TV nu e teatru, iar cel tipărit nici atît, ca să nu mai spunem că vechile ediții sînt de mult și de tot epuizate, iar ediția *Teatru* a editurii Dacia din 1972 (care nici nu cuprinde toată opera) a avut un tiraj și o circulație mai mult decît restrînse, și purcezînd la aceeaștă întreprindere, mă întreb într-adevăr ce altceva care „să meargă” (și să meargă și la public!) s-ar fi putut alege afară de *Gimnastica sentimentală*?

Lucrînd asupra acestui unicat voiculescian, regizorul N. Al. Toscani nu s-a încurcat în subtilități și exegeze; mai folosînd foarfeca la unele lungimi, mai alungînd niște necoriți „fluturi pe lampă” din final, el a mizat, cum era și firesc, pe virtuțile comice ale piesei, urmărind, și izbutînd în bună măsură, un spectacol fără pretenții, dar în „stilul casei”, „curat” și elegant. Dacă pentru a interpreta pe actorul Puiu Moldavian a lipsit acela care ar fi trebuit: un monstru de facondă și de cabotinism, cum numai unul Iancovescu ar fi putut fi, Constantin Diplan a încercat să sublimeze aceste calități în căldură și „charme”: „desiderandele” temperamentele ale lui George Motoi ni s-au părut la locul lor, pentru a reda acel „dă-mi Doamne ce n-am avut, să mă mir ce m-a găsit” proprii lui Ion Ionescu-Novus, în cea de-a doua parte a evoluției sale: a intuit și puțin (atît de puțin încît am putea s-o spunem: precum n-a prea văzut fracuri, tînăra generație n-a prea văzut nici Toante) i-a lipsit Olgăi Delia Mateescu ca să realizeze pe deplin acest foarte voiculescian personaj — Toanta — deloc străin de complexitatea erotismului din *Poeme cu ingeri*: Emanoil Petruț (căpitanul Ciupitu) a fost tot ce putea fi un ofițer veteran, pensionat, vorba lui Călinescu despre Carol Scrob, „numai căpitan”; o „trecere în revistă” în cel mai autentic stil de „Doamnă prefect”, cu grație și pană, a efectuat Didona Popescu, Valeria Gagealov (Sofia), Cristina Bugeanu (Zinca), Florina Cercel (Fifina), Mihai Mălaimare (un profesor Georgescu păgubit de poanta cortinei finale) și alții, au sprijinit cu apreciatul lor profesionalism un spectacol sortit, credem, unei bune longevități.

Radu ALBALA

TEATRUL „MIHAI EMINESCU” DIN BOTOȘANI

DEMIURGUL

Data premierii: 13 octombrie 1980.

Regia: EUGEN TRAIAN BORDUȘAN. Scenografia: VASILE JURJE.

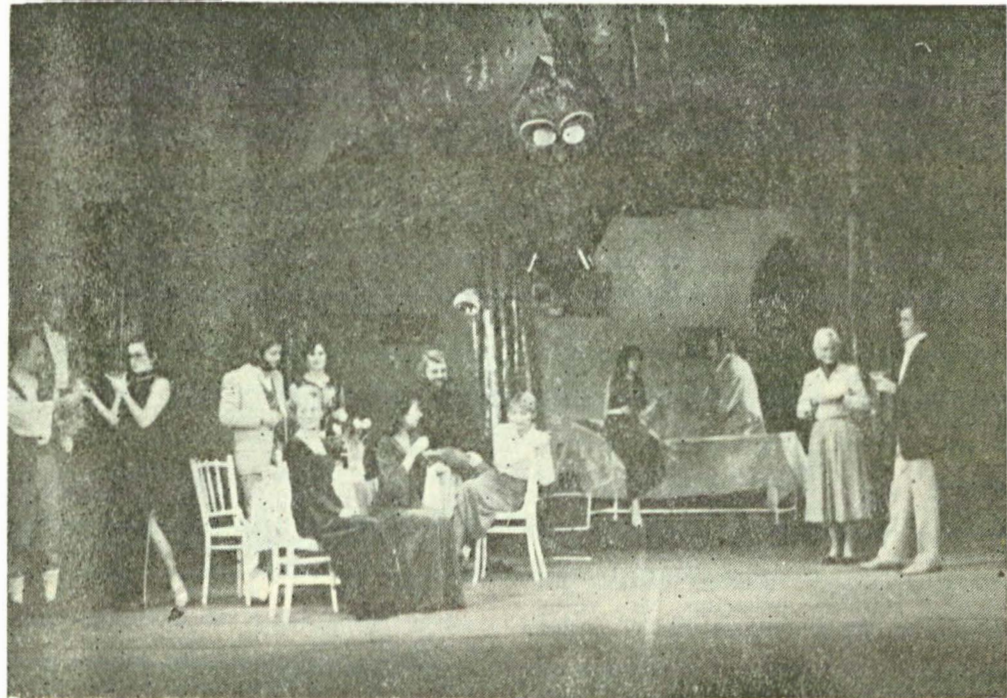
Distribuția: STELIAN PREDĂ (Demiurgul); SEBASTIAN COMĂNICI (Claudius); MIHAI PAUNESCU (Internul); ALINA SECUIANU (Interna); VICTORIA COCIAȘ-SERBAN (Iulia); NARCISA VORNICU (Augusta); FLORITA RUSU (Tilda); GEORGE ȚOROPOC (Lucian); MIHAI SORIN VASILESCU (Mihai); ELENA LIGI (Elena); ION LIGI (Titanul); TEODOR BRĂDESCU (Magul); ION PLĂEȘANU (Ion); ȘTEFAN PANA (Căpetenia); CONSTANTIN GHINIȚĂ (Rudi); VALERIAN RACILA (Bob); DOINA DRAGNEA (Doamna I); AIDA MARINESCU (Doamna II); CĂTĂLINA BELENSCHI (Doamna III); ION SUSLĂNESCU (Costi).

Înscrierea, în repertoriul Teatrului „Mihai Eminescu” din Botoșani, a piesei în patru acte *Demiurgul*, concepută de Vasile Voiculescu în 1938, este un important act de cultură. Nu mai e nevoie să reamintim cititorilor că acest teatru și-a făcut un program din așanumitele restituiri dramaturgice: la Botoșani s-a jucat pentru prima dată dramaturgia lui Eminescu, și tot aici, în stagiunea trecută, *Coloana nesfîrșită* de Mircea Eliade.

Este curios, într-adevăr, că au trebuit să treacă peste 40 de ani ca *Demiurgul* să vadă lumina rampei. Destinul acestui text, socotit „ca una din lucrările dramatice de cea mai mare soliditate din cîte cunoaște literatura noastră” (Mircea Tomuș), a fost nedrept, pînă acum, în ceea ce privește valorificarea în spectacol. Chiar după publicarea în volum (1943, „Casa Școalelor”), *Demiurgul* n-a intrat în atenția oamenilor de teatru, și nici a istoricilor literari, decît, pentru aceștia din urmă, tîrziu, cînd opera poetului Vasile Voiculescu, după o lungă tăcere a tuturor, a revenit în actualitate.

Piesa *Demiurgul* conturează în straturile ei cu multiple semnificații și o parabolă, izbînd în miezul mistico-filozofic al totalitarismului fascist.

Pe firul acesta a încercat „să meargă” și regizorul Eugen Traian Bordușan, operînd numeroase tăieturi în text. Poemul



„O viziune regizorală care estompează poemul filozofic...”

filozofic a fost estompat în favoarea fabulației ilustrative, și a unui pronunțat mesaj antifascist. Claudius are o statură militărească, și un anume zîmbet malefic, cu trimitere precisă în anii 1933—1943.

Totuși „bătaia” textului neciuntit este mult mai profundă. Oare nu cumva, în cazul unei premiere absolute, orgoliul directorului de scenă ar trebui să facă mai mult loc viziunii scriitoricești ?

Pamfletul voiculescian nu este „la su-prafața” narației dramatice. Satira, — atîta cită este — vizează nucleul unei ideologii. Ca atare, a vizualiza, în conflicte „palpabile”, temele *Demiurgului*, nu mi se pare a fi cea mai reușită cale.

Colaborînd îndeaproape cu Eugen Traian Bordușan, talentatul artist plastic Vasile Jurje a gîndit un cadru scenografic apropiat de fantezia scriitorului, aducînd, în plin secol XX, umbre și duhuri ale Evului mediu.

Distribuit în rolul Demiurgului, actorul Stelian Preda a jucat foarte bine, în spiritul textului, dar nu și în spiritul fabulei alese de regizor. Or, spectatorul nu este obligat să vină la spectacol cu textul citit. Blajina apariție pe care ne-o propune Stelian Preda este în contradicție cu felul în care a fost comprimat textul. Pentru că această blajinătate a profeso-

rului Mușatin nu mai are timp să se desfășoare, spre a dovedi imensul pericol social pe care-l ascunde. O actriță „în rol” s-a dovedit a fi Victoria Cociaș-Șerban, interpreta Iuliei. Demnă de toată admirația, evoluția lui Sebastian Comănici, în rolul lui Claudius. Purtînd o mască albă, Sebastian Comănici ne-a reamintit de virtuțile măștilor japoneze din teatrul Nô.

În rolul atît de greu al lui Lucian, a intrat, cu numai cîteva repetiții (pentru că titularul, pe nume George Șofrag, a fugit la Brăila, să se arate publicului dunărean, cu ocazia premierei unui film în care a figurat), actorul George Țoropoc, care ne-a făcut o impresie bună și — judecînd performanța de a intra în 48 de ore în rol — chiar excelentă.

Restul trupei a fost omogenă din punct de vedere al expresiei scenice, ceea ce, în fond, este poate chiar în spiritul mesajului voiculescian.

Întîmplarea a făcut ca această premieră absolută să se producă în 13 octombrie, adică în chiar ziua de naștere a poetului Vasile Voiculescu, fapt care a adăugat un nimb omagial respectivei seri.

Mircea RAREȘ

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

CALIGULA

de Albert Camus

Încă o dată parcurg programul de sală, recitind, în extrase, citeva dintre interpretările care s-au dat acestei piese, acestui extraordinar Camus de douăzeci și cinci de ani. Mă minunez de diversitatea lor. În fond, Caligula este omul absurd, așa cum a fost el descris și explicat de o întreagă literatură. (Anul apariției *Greței* este, de asemenea, 1938). Examinează în cunoștință de cauză, după mai bine de patru decenii, lucrurile par să se fi clarificat indeajuns. Nu-i vorba, bineînțeles, despre o tragedie a puterii și despre altele altele. Ci despre drama (comună unei generații), a șocului întâlnirii cu absurdul și a instaurării unei conștiințe pe măsură. „E dureros să fii om” spune eroul piesei, care nu se deosebește de Meursault (din *Străinul*) decît printr-un accident biografic: e împărat. Imposibilul i-a torturat pe existențialiști,

Data premierei: 28 noiembrie 1980.

Regia: HOREA POPESCU. Decururile: PAUL BORTNOVSKI. Costumele: DOINA LEVINȚA.

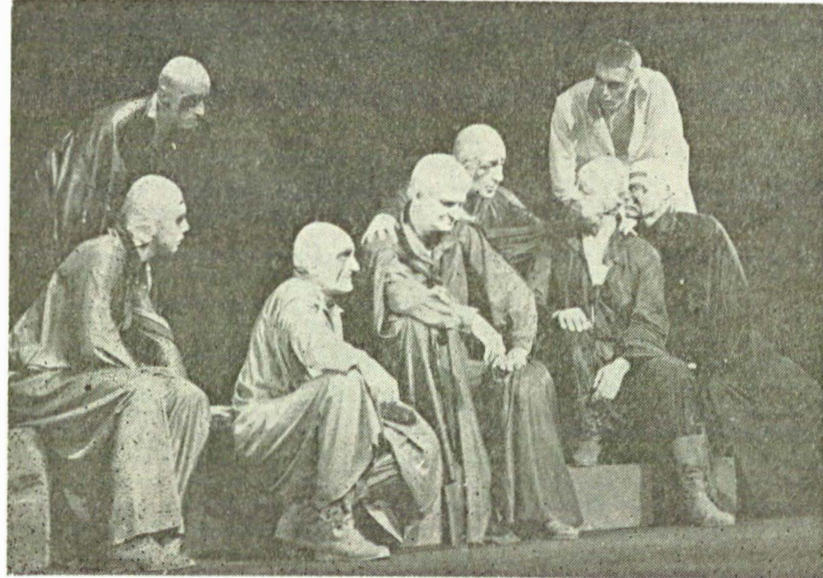
Distribuția: OVIDIU IULIU MOLDOVAN (Caligula); RADU BELIGAN (Cherea); GHEORGHE COZORICI (Helicon); SILVIA POPOVICI (Cesonia); GABRIEL OSECIUC (Scipio); CONSTANTIN DINULESCU (Senectus); IULIAN NECȘULESCU (Metellus); ALEXANDRU DEMETRIAD (Lucius); DAN IVĂNESCU (Cassius); ANDREI IONESCU (Lepidus); VICTOR MOLDOVAN (Mereia); ALFRED DEMETRIU (Patricius); RADU GHEORGHE (Saltimbancul); EMIL MUREȘAN (Mucius); CRISTIAN BABES, ȘTEFAN GAVRILOAIE, CONSTANTIN LEOVEANU, GHEORGHE POP, MARIN NEGREA, GEORGE ȘIRBU, TRAIAN ZECHERU (Poeti); ADRIAN DRĂGUȘIN (Un soldat); IOAN ALBU (Alt soldat).



Silvia Popovici și Ovidiu Iuliu Moldovan

și, dintre toate personajele care fac experiența libertății, Caligula merge cel mai departe. De fapt, însuși personajul existențialist, așa cum apare într-o serie de romane și de piese de teatru, a fost postulat ca imposibil. El practică, fără excepție, un soi de lirism, scris cu fapte, care-i grăbește eșecul. Unui astfel de lirism sui-generis, un lirism singeros, i se dedă și Caligula. Ca urmare, omul e foarte repede nimicit, în locul lui apărînd un monstru abstract, golit de afecte și funcționînd — chiar acesta este cuvîntul — în virtutea doar a voinței, neînduplecate, de logică.

Bucuria mea, urmărînd spectacolul de la Național cu această piesă (pe care am îndrăgit-o de mult), a fost să constat că gîndirea regizorală merge pe traseul evident. Reprezentația începe prin instaurarea unei atmosfere stranii, ce sugerează acel tărîm sufletesc unde tînărul împărat a pășit deodată: tărîm înghețat, lunar (luna e una dintre exigențele eroului), în care răsună acorduri sfîșietoare. Apoi Caligula irumpe în scenă, pradă durerii pe care i-a adus-o descoperirea propriei nefericiri. De aici înainte, gradat, el va acționa întru violarea limitelor. Protagonistul, Ovidiu Iuliu Moldovan, posedă în chip convingător datele rolului: în afară de expresie fizică perfect adecvată, el are acea frazare rece și acea frenezie



**În centrul
grupului,
Radu
Beligan**

logică, ce-i definesc personajul. Ulterior, va dovedi și necesare accente de lirism, pe care mă temeam că le-ar putea eluda. Prin urmare, în acțiunea sa, Caligula se va confrunta, după un plan strict conceput, cu mai toate ipostazele condiției umane, voind, după modelul zeilor, să le anuleze. Trei sînt însă experiențele sale fundamentale. Două privesc iubirea, cea de-a treia, rațiunea umană. Iubirea îi va rămîne credincioasă, căci transcende omeneșul în sublim. Rațiunea îl va trăda și i se va opune. Profesional încercat, regizorul Horea Popescu a fixat aici nucleul dezbaterii ideatice a piesei, și nu s-a înșelat. L-au servit, în intențiile lui, actori cu experiența Silviei Popovici (Cesonia) și a lui Radu Beligan (Cherea). Cesonia îl va urma, constant, pe iubitul ei în tentarea limitei, cu disperare calculată și atroce fidelitate. Cherea i se va împotrivi, tot constant, cu calmul rațiunii, și îl va ucide. Scipio însă, o altă ipostază a iubirii, se va zbate continuu, contaminat de febra idolului său. Gabriel Oseciuc s-a străduit să exprime, cu rezultate în general bune, zbuciumul scîndat al acestor natuiri inocente.

Cum spuneam, regia avansează pe traseul evident al textului. Ea manifestă, în prima parte, o benefică sobrietate, ce nu anulează impresia de bogăție a spectacolului. Crește în partea a doua (vezi scena cu adorarea lui Caligula-Venus, precum și momentul tensionat al convorbirii dintre împărat și Cherea) și se potențează către final. Aici, spațiul capătă, brusc, pentru prima oară, adîncime, izolîndu-l pe erou într-un vid cosmic. Mariile efecte sînt păstrate pentru aceste

ultime desfășurări, dictate de anvergura replicilor. Sabia va sparge oglinda (simbol al schizofreniei tînărului Cezar, prezent încă de la început), pe cuvintele „... în istorie, Caligula, în istorie!” În sfîrșit, moartea se va prezenta în chip de superb martiriu, iar celebrele vorbe „sînt încă viu” sînt repetate, din culise, de vocea înregistrată a interpretului. Tabloul, ni s-a părut nouă, cedează gustului pentru spectaculos. Căci moartea lui Caligula e, potrivit eroului, numai absurdă, iar strigătul tragic, nu duhul lui, plutind deasupra, îl articulează, ci chiar el, omul viu, pe muchea rîvnită a unei stări de neconceput.

Pe fondul unui spectacol de indiscutabilă valoare, s-ar mai putea formula slabe rezerve cu privire la scena poezilor dirijați cu fluierul, cam „groasă” și demonstrativă (rostul ei dramatic e altul), și, de asemenea, cu privire la ciudata asemănare dintre veșmintul patricienilor și stralele fanteziste ale cunoscutului erou de benzi desenate, Superman. (Costumele: Doina Levița.) Dar cu nici un preț, n-am vrea să încheiem fără a-l menționa pe Gheorghe Cozorici, în rolul semnificativ al lui Helicon. După cum nu avem dreptul să-i uităm nici pe Constantin Dinulescu, tragic grotesc în Senectus, pe Iulian Necșulescu, Alexandru Demetriad, Dan Ivănescu, Andrei Ionescu, Victor Moldovan, Alfred Demetriu, Radu Gheorghe, Emil Mureșan și ceilalți, care s-au străduit, fiecare, să compună o mască plauzibilă.

Caligula, în sfîrșit pe scena bucureșteană, reprezintă un succes.

Marius ROBESCU

MAESTRUL ȘI MARGARETA

de Mihail Bulgakov

Uluitoarea carieră literară a capodoperei lui Bulgakov, *Maestrul și Margareta*, este întrecută doar de cea scenică. Un destin asemănător întru glorie, îngemănat în multe privințe cu anonimul ce a înconjurat opera în momentul scrierii, a avut doar *Procesul* de Kafka. Opere geniale, mărturii deopotrivă tragice și fantastice, ce raportează condiția intelectualului la diversele circumstanțe ale istoriei, ambele capodopere ale prozei — netipărite în timpul vieții autorilor — au apărut, în ultimii ani, la rampă, de fiecare dată, în spectacole de autor, acte de creație regizorală, cu o netăgăduită autonomie artistică. Ambele capodopere au ispitit pe creatorii teatrului, oferindu-și structura literară complexă și profunzimea ideatică, scenei, care a văzut aici o sursă de explorare și o posibilitate de a configura noi zone de teatralitate. În acest context competitiv, *Maestrul și Margareta*, complexă creație colectivă pe scena Teatrului Mic, scrie o nouă și importantă pagină a artei teatrale românești.

Reprezentarea se supune greu clasificării. Registrul ei e complex, formula caleidoscopică reunind, într-o lungă (mult prea lungă) cavalcadă epică, o serie dintre

episoadele cărții, structurate pe cele trei mari planuri știute (clinica de psihiatrie, Moscova din anii '30, Ierusalimul tetrarhului Herod): un prolog *sui-generis*, o parafrază parodică și retorică a anunțurilor „de bilci”, facilitează spectatorilor total neavertizați accesul către temele și „întimplările” cîrții. Temele, mai ales, sînt parcurse într-o savantă geometrie a planurilor tangente și secante, care, toate, intersectează un plan fix: clinica de psihiatrie a profesorului Stravinski. Axul reprezentăției, pivotul în jurul căruia se rotește toate imaginile, în dezlănțuită sarabandă, e fixat, de către regizoare, aici, în acest spațiu claustant, unde are loc simbolică întîlnire dintre cei doi scriitori, situați la polii Cunoașterii: artistul matur, conectat la toate circuitele afectelor și gîndirii, eliberat de povara Ispitiilor, dar covîrșit pînă la anulare fizică de avatazurile Realului, și artistul tînăr, „îgnorant”, ce afișează, cu sfidătoare și agresivă inocență, opacitatea conformismului intelectual și mediocritatea unei viziuni convenționale asupra lumii. Ei intră într-o dramatică relație revelatorie, refăcînd împreună chinuitoare și recurente experiențe... Călăuziți de Diavol, principiu creator al Negației, traversează cercurile unui Infern actualizat, vîd „bilciul deșertăciunilor” dintr-o lume mortificată prin inerție și corupție, și acced la sublimul sentimentelor ce redimensionează sacrificiul și suferința — eterne și revitalizatoare valori umane —, punîndu-le în slujba unor nobile imperative etice. Confesiunea Maestrului, scriitorul-fără-nume, și inițierea lui Bezdomnii, poetul-fără-casă, constituie premisele acestei fantastice călătorii în timp și spațiu, periplu în care eroii se travestesc fățiș sau aluziv, preluînd, printre altele, ipostaza propovăduitorului mesianic Jeshua Ha Nozri

Ștefan Iordache și
Octavian Cotescu



și aceea a discipolului său, Levi Matei, în spatele cărora ghicim umbra doctorului Faust și a ucenicului său, Wagner... Misiunea socială, misiunea istorică a Artistului, care are de înfruntat Golgoțele suferinței, fiindcă negația creatoare a spiritului său lărgeste mereu, cu îndrăzneală, frontierele universului știut, devine coordonată subtextuală a montării, autoarele dramatizării luminind aici, cu justete, o idee fundamentală a romanului. Spectacolul aduce, de asemenea, în centrul atenției înfruntarea ideologică dintre filozoful Jeshua și procuratorul Iudeii, Pilat din Pont, insistă asupra procesului politic intentat delictului de opinie, extinguind, în mod polemic, conceptul *pilatismului*, asupra unor fenomene social-istorice din lumea contemporană autorului, cu știutele ei circumstanțe. Spectacolul distribuie accente tonice pe disputa de idei, clarificând în mod necesar conotațiile termenului: lașitate, frică, oportunism, trădare de sine, ipostaziindu-le în imagini scenice cu un puternic suflu moral. (Temă a fricii, mai ales, e cu îndrăzneală și subtilitate analizată, distorsiunea realului, care ni se arată, aflându-și una dintre surse aici, în conștiința agresată a scriitorului.)

Maestrul și Margareta devine astfel un paramister modern, o moralitate contemporană. În ramele extensibile ale reprezentației, sub principiul integrator al concepției, au intrat, în proporții diferite, atitudini estetice și procedee teatrale variate: se amestecă și se întrepătrund tragismul și *grand-guignol*-ul, avintul liric și efectele bufe; pamfletul e sarcastic, tușele satirice, grotești (la adresa moralurilor, corupte, dar mai ales a mentalităților troglodite), drama nu exclude melodrama detaliu realist prozaic se aliază cu proiecția fantastică, jocurile delirului transfigurează miturile. Stilul înconfundabil al regizoarei Cătălina Buzoianu, caracterizat, printre altele, prin luxurianța procedeele teatrale, în vederea vizualizării argumentelor literare, și-a pus o puternică amprentă pe imagine, anunțând însă o altă etapă, de dibuiri, de căutare a unei noi expresivități. *Maestrul și Margareta* nu are armonia vizuală, grația și echilibrul văzute în alte montări ale regizoarei. Spectacolul, inegal, are lungimi excesive, scene amorfe, alunecări în efecte facile și rezolvări, cîteodată, simpliste. În compoziția de ansamblu, planurile au pondere inegală, uneori stingaci distribuită; episoade nesemnificative (scamatoriile lui Koroviev la teatrul de varietăți sau malversațiunile clicii impostorilor) ocupă un loc exagerat, în dauna unor scene importante și mai ales a unor direcții din roman, cam sărăcite. Balul Satanei e dezamăgitor de plat, ca sugesție vizuală, dar mai ales ca propunere literară; în general vorbind, planul fan-

Data premierei: 27 noiembrie 1980.

Dramatizarea: MIHAELA TONITZA-IORDACHE și CĂTALINA BUZOIANU.

Regia: CĂTALINA BUZOIANU.
Decorurile: ANDREI BOTH. Costumele: **LIANA MANȚOC.** Muzica: **MIRCEA FLORIAN.** Mișcarea scenică: **MIRIAM RĂDUȚANU.**

Distribuția: ȘTEFAN IORDACHE (Maestrul, Jeshua Ha Nozri); **VALERIA SECIU** (Margareta); **GHEORGHE VISU** (Ivan Bezdomniț, Levi Matei); **OCTAVIAN COTESCU** (Stravinski, Pilat din Pont); **DAN CONDURACHE** (Woland); **MITICA POPESCU** (Koroviev); **IOANA PAVELESCU** (Hella); **DINU MANOLACHE** (Azazello); **MIHAI DINVALE** (Abaddon, A-franius); **SORIN MEDELENI** (Behemoth); **PAPIL PANDURU** (Riuhin, Centurionul Marcus, Lihodeev); **ANDREI CODARCEA** (Doctorul, Secretarul); **NICOLAE DINICĂ** (Berlioz, Poplavski); **DINU IAN-CULESCU** (Un scriitor); **FLORIN VASILIU** (Rimski, Fokici); **CONSTANTIN DINESCU** (Bengalski); **NICOLAE IFRIM** (Bosoi); **PETRE MORARU** (Varionuha, Archibald Archibaldovici); **NICOLAE ILIESCU** (Anchetatorul); **JANA GOREA** (Infirmiera, Femeia din chioșc, O scriitoare, O femeie); **ELENA POP** (Anușka, Poștărița, O scriitoare, O femeie); **MONICA GHIUȚĂ** (O femeie); **MAGDA POPOVICI** (O femeie); **STAMATE POPESCU** (Un scriitor, Lastocikin); **VASILE PUPEZA** (Infirmerul, Un scriitor); **LIANA CETERCHI** (Fata de la „Griboedov”, Măturătoarea din par); **MONICA MIHĂESCU** (Frida, O fată); **ODALIS GUILLERMO PEREZ**, student anul III-regie (Sclavul).

tastic, latura mefistofelică, Sabatul, zborul Margaretei-vrăjitoare, viziunile apocaliptice din finalul cărții au un inexplicabil minus de forță teatrală.

Rădăcinile acestor neajunsuri ale reprezentației le aflăm în dramatizare. Operația îndrăzneată și întrutotul laudabilă de a croi pentru scenă un veșmînt potrivit romanului nu a reușit întrutotul; eforturile de fidelitate, încercarea de a cuprinde „totalitatea” cărții au dus la un exces de epicizare, la un nedorit ilustrativism al scenariului, cu o, uneori, durerăoasă restrîngere a semnificațiilor. S-a pierdut ceva din uriașă poezie a operei originare, au dispărut unele dimensiuni



**În planul întâi,
Ștefan Iordache,
Valeria Seciu și
Dan Condurache**

tulburător filozofice ale misterului cosmic, materia literară ce amestecă într-un creuzet — cu o rețetă știută doar de Bulgakov — mituri ale culturii iudeo-creștine, tema faustică, fărîme de legende medievale, motivul Ispitiilor, totul în viziunea unui creator (descins din *Man-taua* lui Gogol, școlit pe lângă *Demonii* lui Dostoievski), care-și analizează, cu tristă luciditate, contemporanii.

Dar instrumentația teatrală folosită în spectacol e nutrită de o rafinată cultură plastică și muzicală. La realizarea spațiului de vrajă tainică contribuie, într-o sinteză originală, scenografia, muzica și expresia corporală a actorilor. Elementele de „ev mediu fantastic” și simbolurile renascentiste, demonologia medievalistă compun o simbolistică de tip expresionist. Cu fină intuiție, regizoarea a împins montarea pe planul suprarealismului: evadarea din viziunea convențională, ca și distrugerea echilibrului dintre lumea interioară și cea exterioară sînt teze implicite ale romanului. De aici, reconstruirea realității după modele preluate din starea de vis (comportarea Margaretei, în partea a doua), haloul de taină ce înfășoară cuplul amantilor, rupturile discursului logic (trecerea cuvîntului în cînt), accentele de incongruitate, mixate, ca procedeul specific.

Decorul (Andrei Both) contribuie din plin la limpezirea intențiilor scenariului regizoral. Un decor ce se dezvăluie treptat, în etapele călătoriei inițiatice parcurse de Bezdomnii, un decor care se ridică la semnificațiile operei. Dincolo de pereții albi ai clinicii-temniță vătuită, înșelător-ospitalieră și funest-primitoare, se

ridică un alt zid, din cărămidă igrasioasă: locuința-vis de dragoste și creație a Maestrului, un spațiu sinistru, înăbușitor, pîndit de intrusiunea agresivă a lumii. Dinapoia lui, scena, întreagă, cuprinde, într-o reprezentare simbolică și rafinat-naivă, un univers dantesc din care nu lipsesc hrubele Infernului, cercurile Purgatoriului și treptele către un cer lipsit de stele, dar obsedat de „discul de argint” al Lunii. Porțița turnantă, locul fatal pentru Berlioz, capătă un rol decisiv în plantația scenică, un rol multifuncțional, dovedindu-se mai ales un instrument de tortură, o roată a destinului, folosită de suita infernală. Costumele (Liana Manțoc) au virtuți semantice clare, halatele din clinică, de culoarea nisipului, devenite mantale și glugi, pe drumul Supliciei, compun un fond cromatic permanent. Bărbații, îmbrăcați ca domnii din tablourile lui Magritte, femeile, dezbrăcate ca în tablourile lui Delvaux, personajele reale și fantastice, prozaice și demonice, se mișcă studiat printre obiectele de recuzită mizere ale anilor '30, între care primusul pare un obiect sacru.

În toate montările Cătălinei Buzoianu, muzica are un rol fundamental. Ambianța sonoră (Mircea Florian) e un colaj de sunete, motive de operă expresionistă, tonalități din vechile culturi asiatice, disonanțe ale muzicii moderne. Într-o rafinată canava polifonică (în care revin obsesiv cîteva teme), se distinge vocea actorului, tratată ca instrument muzical. Vocea lui Jeshua, ce trece din cuvînt în cîntul atonal, în actul Supliciei, vocea Margaretei, delir oniric cu savante di-

sonanțe, în scena relațiilor visului. (Multiplele disonanțe folosite în fundalul sonor al reprezentației ne sugerează cu subtilitate barbarismele evocate de Thomas Mann în muzica lui Leverkühn, celălalt doctor Faustus, obsedat de compunerea partiturii pentru *Apocalipsis cum figuris*.)

Cele mai grele sarcini ale spectacolului au stat, firește, în fața actorilor. Ei și-au supus munca și întregul lor talent exigențelor solicitări ale direcției de scenă, configurind, într-un efort de omogenizare stilistică, o lume pestriță și fabuloasă. Registrul interpretativ e adecvat, jocul e, îndeobște, demonstrativ, de o retorică afișată, care alternează pasionalitatea slavă cu răceala distanțării de tip brechtian, pentru a obține etalarea unor mentalități, punerea în efigie a unor arhetipuri, și nu compunerea de caractere. Rezultatele muncii cu actorul în *Maestrul și Margareta* s-ar cuveni analizate pe larg; parte dintre ele se înscriu de pe acum, indiscutabil, în palmaresul creațiilor stagiunii. Ne mărginim, deocamdată, să menționăm că în acest demers actoricesc dificil — joc etajat pe câteva niveluri ale ideii, cu necontenite schimbări de măști, supuse, la rîndul lor, distorsiunii, prin unghiul insolit ales — au excelat Ștefan Iordache, Valeria Seciu, Octavian Cotescu; alături de ei, tînărul Gheorghe Visu și-a impus, cu îndrăzneală artistică, prezența frustă, de novice tulburat de șocurile unor experiențe decisive. Ceata demonilor (Mitică Popescu, Mihai Dinvale, Dinu Manolache, Ioana Pavelescu, Sorin Medeleni), mai mult pitorească decît infernală, mai bogată în culori decît în semnificații, capătă însă relief creator dorit și claritatea necesară, datorită Satanei, personaj emblematic căruia Dan Condurache i-a dat un excepțional contur. Woland, demon proteic, principiu activ al Dezordinii necesare și fecunde, e jucat cu dezinvoltură spirituellă și fervoare justițiară ironică, într-o expresie plină de distincție. Au compus bune măști, dintr-un „bestiar” de ticăloșii cotidieni, în instantanee comice cu un substrat mai adînc, Papil Panduru, Nicolae Dinică, Jana Gorea, Petre Moraru, Florin Vasiliu. Prezență simbolică. Nicolae Iliescu, ostaș al Revoluției, aduce în marele tablou, un necesar „memento” al epocii.

În fertila tradiție a școlii noastre de regie, *Maestrul și Margareta* se dovedește o reprezentație importantă. Să nu uităm, apoi, ce mult contribuie la îmbogățirea climatului cultural introducerea și difuzarea, într-un circuit larg și accesibil, a unei opere de prim rang, care propune o fascinantă aventură a cunoașterii.

Mira IOSIF

TEATRUL „BULANDRA”

VOLUPTATEA ONOAREI

de Luigi Pirandello

Data premierei : 7 noiembrie 1980.

Regia : VALERIU MOISESCU.

Decoruri : DAN JITIANU. Costume : ANCA ZBĂRCEA. Versiunea românească : N. AL. TOSCANI.

Distribuția : VIRGIL OGĂȘANU (Angelo Baldovino) ; VALERIA OGĂȘANU (Agata Renni) ; MIHAELA JUVARA (Doamna Maddalena) ; ION COCIERU (Marchizul Fabio Colli) ; AUREL CIORANU (Maurizio Setti) ; MIRCEA DIACONU, GHEORGHE GHIȚULESCU (Parohul de la biserica Santa Marta) ; MIRCEA GOGAN (Marchetto Fongli). În alte roluri : DOINA MAVRODIN, NORA GION, SIMION HETEA.

După o foarte lungă absență de pe scenele noastre, iată că în ultima vreme sîntem mereu mai răsfațați cu teatrul lui Pirandello. Datînd din 1917, deci cu mult înainte de *Șase personaje...*, *Henric al IV-lea* sau *Astă-seară se improvizează*, *Voluptatea onoarei* nu e, desigur, capodopera dramaturgului italian. Dacă ținem seama că spectatorul a putut vedea, în ultimii ani, și *Henric al IV-lea*, și strălucitul spectacol *Să îmbrăcăm pe cei goi*, și (în viziunea teatrului din Oradea) *Astă-seară se improvizează*, și încă și altele, vom spune că orice piesă, chiar minoră, a unui clasic e oricînd binevenită, și publicul va merge să o vadă cu aceeași bucurie cu care un meloman merge la un concert spre a auzi o bucată mai puțin cîntată, mai puțin celebră a cutărui mare clasic al simfonismului, și aceasta cu atît mai mult cu cît piesa cu pricina expune deja una dintre ideile de bază ale problematicei pirandelliene, anume contradicția dintre esență și aparență și jocul interferențelor lor. Spre a salva onoarea familiei, tînăra încă Agata e constrînsă la o „căsătorie albă” menită să-i legitimeze totodată și rodul unei legături adulterine cu marchizul Fabio, bărbat înșurat, dar despărțit de soția sa. Alegerea se oprește asupra lui Angelo Baldovino, un bărbat de vîrsta marchizu-

lui, școlit și de neam, dar pe care împrejurările nu l-au răsfățat, aducându-l cumva la marginea societății, mă rog, un fel de „băiat bun dar care n-a avut noroc” și care, pretîndu-se, nu-i așa, la jocul propus, este aprioric considerat cu acea suspiciune amestecată cu dispreț din cunoscuta anecdotă: „bărbate, ai ajuns în halul ăsta de primești să bei la masă cu niște oameni care primesc să bea la masă cu tine”. Baldovino însă, în ciuda aparențelor de duritate și cinism, și-a păstrat un fond de o mare puritate, situându-se, din acest punct de vedere, deasupra onorabilei familii care îi procură „voluptatea” de a-l chema tocmai pe el, un falit social, să-i gireze onoarea. Eminamente cinstit și isteț, el izbutește să ocolească și capcana unei potlogării (cam tenebroase : în materie de finanțe, Pirandello n-avea geniul imaginativ și combinativ al lui Balzac) pe care i-o întinsese marchizul și, stăpîn pe situație, îi joacă el giurgiuna pe cei care-l angajaseră pe post de palat.

În jurul a doi pivoti, a căror personalitate e fixă : marchizul și doamna Maddalena, mama fetei, se desfășoară pe toată întinderea piesei schimbul de pase de personalitate între Baldovino cel cinstit și Baldovino cel ticălos, triumful lui concretizîndu-se în schimbarea personalității Agatei, care se îndrăgostește, în final, de cel pe care la început îl respinsese cu o hotărîre vecină cu isteria. Și astfel, aparența a devenit esență : ca într-o răzbunare a destinului, personajul inițial disprețuit și abia primit în casă a devenit cu adevărat soțul frumoasei și pătimașei Agata. Bineînțeles, precum adevăra la Pirandello, floretiștii duelului de idei nu se limitează la un podium fix, ci, ca într-un film de „capă și spadă”, își schimbă locurile, se suie pe scaune și pe mese, cutreieră din odaie în odaie, astfel încît, înainte de „touché”, se întîmplă să mai maltrateze și unele minunate, scumpe obiecte de podoba statornicite acolo de cînd lumea ; pe lîngă ideea onoarei de familie, mai suferă, astfel, atingeri și alte „idei primite” : aceea a onestității, aceea a umilinței creștine și încă multe altele. Ne putem lesne imagina puterea impactului artistic pe care l-a produs, la timpul său, atacarea acestor (și altor), „bibelouri”, asupra conștiințelor spectatorilor, după cum îi putem lesne constata slăbiciunea astăzi, după mai bine de jumătate de veac, cînd două războaie mondiale și artileria atîtor filozofi iconoclaști n-au încetat să le ciobească, să le țicnească, să le facă tîndări, să le lipească apoi, ca vai de capul lor, la loc, spre a le aduce iarăși în stare de praf și pulbere. (E curios cum dezbaterea altor idei, ale cite unui ethos cu adevărat pierdut, cum ar fi ideea, bună-



Ion Cocieru, Virgil Ogășanu și Mihaela Juvara

oară, pentru care se jertfește Antigona, apare astăzi mai puțin prăfuită, mai puțin depășită decît unele dezbateri ale unor scriitori aproape contemporani.) Regia (Valeriu Moisescu) a înțeles, pare-se, aceeași realitate, iar modalitatea artistică de a-și comunica ironica detașare — muzica și costumele „retro”, mișcările și „stop-cadru”-rile din vremea „marelui mut” (ca și apocopa specioaselor pagini din final, menite să lămurească toate „întrebările ultime”) — a izbutit intrucîtva să facă spectacolul mai puțin fastidios.

Greul reprezentației l-a dus, firește, interpretul rolului principal, Virgil Ogășanu, care a făcut un fermecător Baldovino, amestec de ingeresc (Angelo !) și diabolic, de duritate și amărăciune reținută, toate, cu aceeași remarcabilă economie de mijloace artistice cu care ne-a obișnuit. L-au secondat conștiincios Mihaela Juvara (doamna Maddalena), Ion Cocieru (marchizul Fabio Colli) și, ferindu-se, parcă, să folosească și puțină zestre pe care i-a dat-o autorul, Valeria Ogășanu (Agata Renni). Într-un rol episodic (parohul de la biserica Santa-Marta), apare, cu iz de Dandanache și cu alte cîrlige (cine oare i-o fi oferit ceașca de cafea cu care iese pe ușă, în stradă, că autorul, om de gust, n-a făcut-o ? !), Mircea Diaconu.

Radu ALBALA

MEDEEA

de Seneca

Data premierei : 7 octombrie 1980.
Regia : AURELIU MANEA. Scenografia : CLARA RACZ-MANEA.
Versiunea românească : ION ACSAN.
Distribuția : LIANA CETERCHI (Medeea) ; MARIA VORONCA-SMARANDACHE, ANA PĂDEANU FLORESCU, SIMION SALCĂ, GABRIEL CHIRA, VASILE IUSAN.

Dificilul poem al lui Seneca, *Medeea*, citit de Aureliu Manea, înseamnă un pre-text generos pentru un spectacol imprevizibil, derutant, gândit și elaborat, cu ostentație, împotriva a ceea ce se numește în mod curent *spirit tragic*. Cine se așteaptă, deci, ca, pe scenă să se consume cumplita tragedie a Medeei, ori să devină martor la un sacrilegiu se înșală. Nu ceea ce consideră eroina a fi *crimă întemeiată* îl interesează pe regizor, și nici motivarea morală a actelor sau săvârșirea lor, ci o atitudine posibilă față de tragic, din perspectiva omului modern — nu o dată, de un scepticism amar —, și a experienței sale. Întreaga tensiune conflictuală se concentrează, la Seneca, pe tema rîzbumării. În tentativa sa de a declanșa catharsisul, dramaturgul împinge minia Medeei la paroxism, o investește

cu o forță greu de stăvilit, îi pune în mișcare energia mai distructivă decît aceea ale unei avalanșe dezlănțuite. Subiectul tragic e, în consecință, expresia unei voințe oarbe. Dar Manea nu vede în voința Medeei o sursă de tragic, ci spectacolul crud și absurd al faptelor acesteia ; nu tragicul propriu-zis constituie deci materia acțiunii scenice, ci dinamica și insolita suprarrealitate spectacologică.

Mizanscena urmează, ca metodă, tipare brechtiene. Actorii nu se implică în destinul personajelor, joacă detașat, cu o complicitate nedisimulată cu publicul. Elementele de ritual, acele procedee de teatru asiatic pe care regizorul le utilizează programatic în ultima vreme (în *Titanic-Vals*, în *Acești nebuni făfarnici*) funcționează, în *Medeea*, ca forme prin care se asumă tragicul. Paradoxul unei astfel de viziuni constă în faptul că atît elementele de teatru *kabuki*, cît și cele de teatru *nô* (și unele și altele prezente în gestică și mișcarea actorilor, sau în excelențele costume semnate de Clara Racz-Manea) își pierd valoarea de ceremonial sacru, fiind folosite cu o libertate tipică pentru *commedia dell'arte*. Prologul muzical și plastic creează, dintru început, o cuceritoare stare de improvizare și de bucurie a jocului. Deconspirînd convenția teatrală, Manea deconspiră și tragedia, plasînd-o în spațiul convențional al spectacolului. Fabula dramatică nu mai apare circumscrișă timpului acțiunii, ci unui timp al memoriei. Medeea nu își săvîrșește faptele în fața spectatorilor, ci și le rememorează ; nu dominată de patimă, nici sub tensiunea unor trăiri directe (Iason e doar amintirea a ceea ce a fost, Creon e suprimat integral), ci cu o luciditate excesivă — supralicitată pînă la autonegarea propriu-



**Liana Ceterchi
și Simion Salcă**

lui eu —, deteriorînd tragicul prin ironie și cinism.

În această ipostază, tînăra interpretă Liana Ceterchi realizează realmente o performanță. Ea joacă apăsător parodic, cu tonuri și reacții cînd caricaturale cînd patetice, o atitudine de clown, hai să-i spunem un fel de a face haz de necaz. Prin frenezie, ritm drăcesc, vervă și culoare, ea este adevăratul pilon, de concepție și susținere, al unei înscenări fanteziste. Actrița alternează, cu o surprinzătoare energie, momente de vrajă și descintec, cu altele de acrobație, dilată grotescul pînă la limita ilarului, neomițînd încifrarea unor simboluri de o gravă semnificație. Scena finală, a uciderii copiilor, are ceva de mister primar. În cele din urmă, reprezentăția (cu imagini de balet modern, susținute de banda sonoră a lui Ovidiu Cosac) nu e altceva decît un monolog al Medeei, un coșmar bizar prin care memoria eroinei se eliberează de fantome. Celelalte personaje ale tragediei devin niște alcătuiți impersonale, ce ies la suprafață din subconștientul torturat al protagonistei. Ele ipostaziază, în primul rînd, corul (ce aparține unui spațiu neutru, cu evidente atribuții negatoare); apoi, pe Doică, singurul personaj de dimensiune cu adevărat tragică, interpretat cu autentică vibrație de Maria Voronca-Smarandache. Ceilalți — Simion Salcă (Iason), Ana Pădeanu Florescu, Gabriel Chira și Vasile Iușan — evoluează cu fidelitate, conform indicațiilor regizorale. Numai printr-un act de dăruire colectivă, *Medeea*, așa cum a gîndit-o și simțit-o Aureliu Manea, a putut să devină un spectacol de o frapantă originalitate (nu lipsit, e drept, de cusururi, printre care, deficiențe de dicție, ca și o anume grabă în finalizarea unor intenții), o încercare de a rediscuta, azi, tragedia antică. Lucrul nu stă la îndemîna oricui. Montarea lui Manea radiografiază inteligent textul lui Seneca, pentru a răspunde la întrebarea: ce atitudine față de tragic trebuie să adopte omul contemporan, pentru a supraviețui? Răspunsul care ni se propune poate fi plauzibil.

Ion COCORA

TEATRUL TINERETULUI
DIN PIATRA NEAMȚ

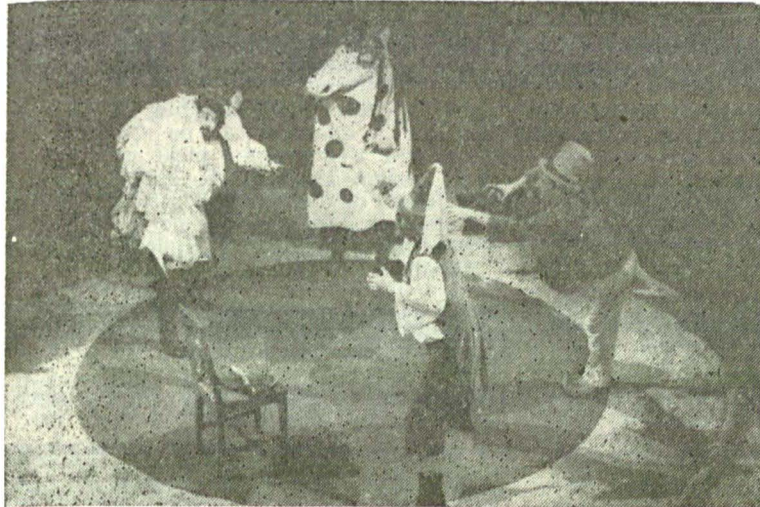
ÎMBLÎNZIREA SCORPIEI de Shakespeare

Data premierei : 21 iunie 1980.

Regia : IULIAN VIȘA. Scenografia : FEKETE-KOTHAY JUDIT.

Distribuția : MIHAI CAFRIȚA (Petruchlo) ; CONSTANTIN GHE-NESCU (Hortensio) ; VIRGINIA ROGIN (Catarina) ; EUGEN APOSTOL (Gremio) ; VALENTIN URITESCU (Baptista) ; RĂZVAN IONESCU (Lucentio) ; MARIANA BURUIANĂ (Branca) ; PAUL CHIRIBUȚĂ (Tranlo) ; GHEORGHE DĂNILĂ (Gremio) ; MIRCEA BIBAC (Croitorul) ; CRISTIAN-EUGEN MOTRIUC (Blondello) ; FLORIN MĂCELARU (Vicentio) ; ION MUSCĂ (Curtis) ; GHEORGHE BIRĂU (Necunoscutul) ; EUGENIA BALAURE (Văduva).

Am așteptat, cu mult interes, spectacolul Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, știut fiind că aici se produc, din cînd în cînd, adevărate evenimente, care stîrnesc vîlvă în lumea teatrală: evenimente, legate de colaborarea dintre un regizor plin de idei și o trupă întotdeauna gata să-l urmeze, pe căi îndrăznețe, nebătătorite, novatoare. S-a creat, pe bună dreptate, opinia, după care, la Piatra Neamț există un climat de lucru favorabil celor mai cutezătoare inițiative privind arta spectacolului. Se vorbește, pe bună dreptate, despre spiritul de echipă exemplar al trupei. Se laudă, pe bună dreptate, dăruirea, cu care fiecare dintre membrii trupei muncește la realizarea unui spectacol, în care se investesc nu numai talent, ci și speranțe într-un succes răsunător. E adevărat, se vorbește mai puțin despre întreaga activitate, despre toate spectacolele acestui teatru, despre lungile perioade de anonimat, de rutină, de cădere în mediocritate; dar asta e altă poveste. Rar, cînd vrea să iasă în lume, cînd vrea să se arate, cînd ține să se impună, Teatrul Tineretului reușește să facă să se vorbească, să se scrie despre el, stîrnind



„Un spectacol alert, colorat, dar păcătulnd prin gratuitate...”

controverse, polemici, altfel spus, intrînd în sfera de interes a opiniei teatrale.

Cu *Îmblînzirea scorpiei* s-a petrecut ceea ce aștepta toată lumea. Întîlnirea trupei cu regizorul Iulian Vișa a dus la realizarea unui spectacol viu, alert, colorat, tineresc, fascinant chiar, pentru mulți. Personal, nu ader la entuziasmul fără rezerve al acestora, considerînd că teatrul nostru, în general, a depășit faza teribilismului adolescentin, căruia trebuie să i se ierte totul, în numele ideii de îndrăzneală, de experiment. Plăcerea jocului gratuit, orgoliul originalității, voluptatea parodiei zeflemisitoare nu mai fac substanța activității celor mai buni dintre regizorii generației tinere. „Arzînd” etapele, maturizîndu-se rapid, regizorii ultimilor ani — Alexa Visarion, Dan Micu, Costin Marinescu, Al. Colpacci, Florin Fătulescu și nu numai ei — își așază spectacolele pe temelii trainice ale ideilor, dînd textului prețuirea și respectul cuvenite. Iulian Vișa nu și-a găsit încă matca. Fără îndoială, talentat, înzestrat cu o bogată fantezie, cu o mare putere de muncă, dăruit profesiei (calități evidente în spectacolele sale), Iulian Vișa este inegal de la o realizare la alta, inconsecvent cu sine, contradictoriu, derutant.

Spectacolul cu *Îmblînzirea scorpiei* este, din acest punct de vedere, cît se poate de grăitor.

Prologul se desfășoară în hol, printre spectatori, cu o irenezie care cucerește. Partea a doua, care, se știe, abia ne introduce în acțiune, este plasată pe scena propriu-zisă a teatrului, și place. Partea a treia, cea mai densă, cea mai izbutită, cea care dă adevărata strălucire întregii piese, se desfășoară în mijlocul sălii, pe un manej de circ. Aici, ca într-un număr de dresură, are loc *îmblînzirea scor-*

piei, domolirea, supunerea unei fiare, la început dezlănțuită, în final, subjugată. După părerea mea, total greșit. După părerea mea, alături de text, împotriva semnificațiilor lui. Ce rămîne din această ciocnire a două puternice caractere, așa cum o înfățișează Shakespeare? Ce rămîne din superba lecție de comportare, pe care, cu subtilitate, calcul rece, dar și iubitoare răbdare, i-o servește Petruchio, Catarinei? Ce rămîne din transformarea Catarinei, transformare datorată nu biciului, înfometării, umilirii, ci, așa cum toți exegeții operei au subliniat apăsător, înțelegerii, de către această fată răzvrătită, mîndră, independentă și orgolioasă, a lecției servite de Petruchio? Nimic.

Dacă, pentru primele două părți ale spectacolului, jocul gratuit nu poate fi din cale-afară de păgubitor, pentru partea a treia, devine fatal. „Îmblînzirea scorpiei” pălește, se topește, dispare, îndărătul avalanșei de gaguri. Catarina își terorizează tatăl, rudele, concetățenii, trăgînd cu pistolul, ca un veritabil „înger negru”. Lumea ride! Un personaj, îndrăgostit, se clatină beat pe scenă, se izbește cu capul de pereți și, brusc, începe să vorbească altă limbă. Lumea ride. Petruchio vine la nuntă îmbrăcat ca un copil din grupa mică de la grădiniță. Lumea ride. Se face parodie de operă sau de muzică pop. Lumea ride. Calul vorbește englezește. Și lumea ride. Lumea ride, pentru că gagurile sînt, luate în sine, nostime, și pentru că interpreții le produc cu multă sinceritate și dăruire. Dar, ce a mai rămas din Shakespeare? Unde e Petruchio? Unde e Catarina? Unde e Baptista? Nicăieri. Nu pledez aici pentru reluarea unor soluții și procedee scenice consacrate, verificate, nici nu încerc să strecur idea existenței unui singur stil

de interpretare a comedilor shakespeareene. Dar aş dori să regăsesc în spectacol frumuseţea, savoarea, strălucirea geniului, în toată plinătatea lor, indiferent cu ce mijloace, până la ce limită, dacă există vreo limită a fanteziei realizărilor de spectacole cu texte shakespeareene.

Ciudad, dar cât se poate de explicabil, trupa şi-a păstrat calităţile de omogenitate, de dăruire sinceră, de entuziasm, lasă din nou să se vadă spiritul de echipă. Înşă, într-un spectacol cu o piesă plină de puternice caractere, plină de

personaje suculte, puternic reliefate, nu se impune nici un interpret. Va trece timpul şi ne va fi, cu siguranţă, greu să ne amintim că Mihai Cafriţa l-a interpretat cândva pe Petruchio, că Virginia Rogin a interpretat-o pe Catarina, că Valentin Uritescu l-a jucat pe Baptista, că Răzvan Ionescu... E, cred, un motiv suficient de temeinic, pentru ca această trupă să mediteze la perspectivele ei. Altminteri, riscă să se autopastişeze, să-şi parodieze propriul stil.

Virgil MUNTEANU

CARNET I.A.T.C.

■ CAMERA DE ALĂTURI

de Paul Everac

Piesa lui Paul Everac propune un examen dificil pentru interpretarea scenică: conflictele casnice, cu subtile, dar evidente, ramificaţii în exterior, etalează dialectica momentelor în care aparenţele tind să se confunde cu esenţele, în care instinctul de conservare şi nevoia de adaptare se află într-un echilibru precar, incomod, dar relevant pentru adevărul personalităţii şi pentru verosimilul personajelor: pentru viitorii actori, deci, sarcina de a juca, simultan, biografia şi clipa personajelor, cauza şi efectele, partea şi întregul. Deoarece *Camera de alături* este mult mai mult decât un conflict pentru spaţiu locativ, între o familie ai cărei membri sînt atinşi, în grade diferite, de virusul îmburghezirii, şi un chirieş incomod şi straniu, a cărui prezenţă e impusă de lege, de viaţă, de legile vieţii. Dar această relaţie este premisa necesară a dramei. Spectacolul studenţilor expune cu acurateţe datele problemei. Tot ceea ce ţine de evidenţă e comunicat clar, cu logică artistică. Acolo, însă, unde raţiunea de a fi şi de a acţiona a personajelor e tulburată de sentimente confuze, de impulsuri, de presimţiri, interpretarea simplifică, în detrimentul dramei: lipsesc oscilaţia, misterul. Dincolo de replici, de cuvinte, sînt doar alte cuvinte, şi nu efortul de a descifra viaţa cu ajutorul vorbelor. Într-un spectacol-scoală, acceptăm cu uşurinţă convenţia vrstei. Nu despre absenţa maturităţii — la propriu — e vorba aici, ci despre puterea şi ştiinţa de a juca maturitatea, de a o compune, dincolo de riduri şi perucă. Un exemplu: pe Pavel Cristian, Paul Everac îl vede ca pe un dur delicat, un inteligent naiv, un om interesat şi, totodată, dezinteresat, liber şi înrobît unei



„Un spectacol clar, curat, căruia îi lipseşte adîncimea“

idei. Tudor Romeo joacă esenţa pozitivă a personajului, estompează asperităţile — el nu e un termen al conflictului, ci un raisonneur care trage cu urechea la conversaţiile colocatarilor. Nu l-am citat pe Tudor Romeo pentru că el s-ar detaşa în vreun fel de restul colegilor săi, ci pentru că modul cum este gîndit personajul său se reflectă în structura întregului spectacol. În timp ce succesul Aurei Leonte, care izbuteste să găsească punctul din care limitele şi iluminările personajului explică euforia tristă a sacrificiului inutil, rămîne limitat la propria performanţă.

Camera de alături prezintă spectatoriilor studenţii clasei prof. Petre Vasilescu, lector Geta Angheluţă; dar nu se poate afirma că am făcut cunoştinţă cu ei.